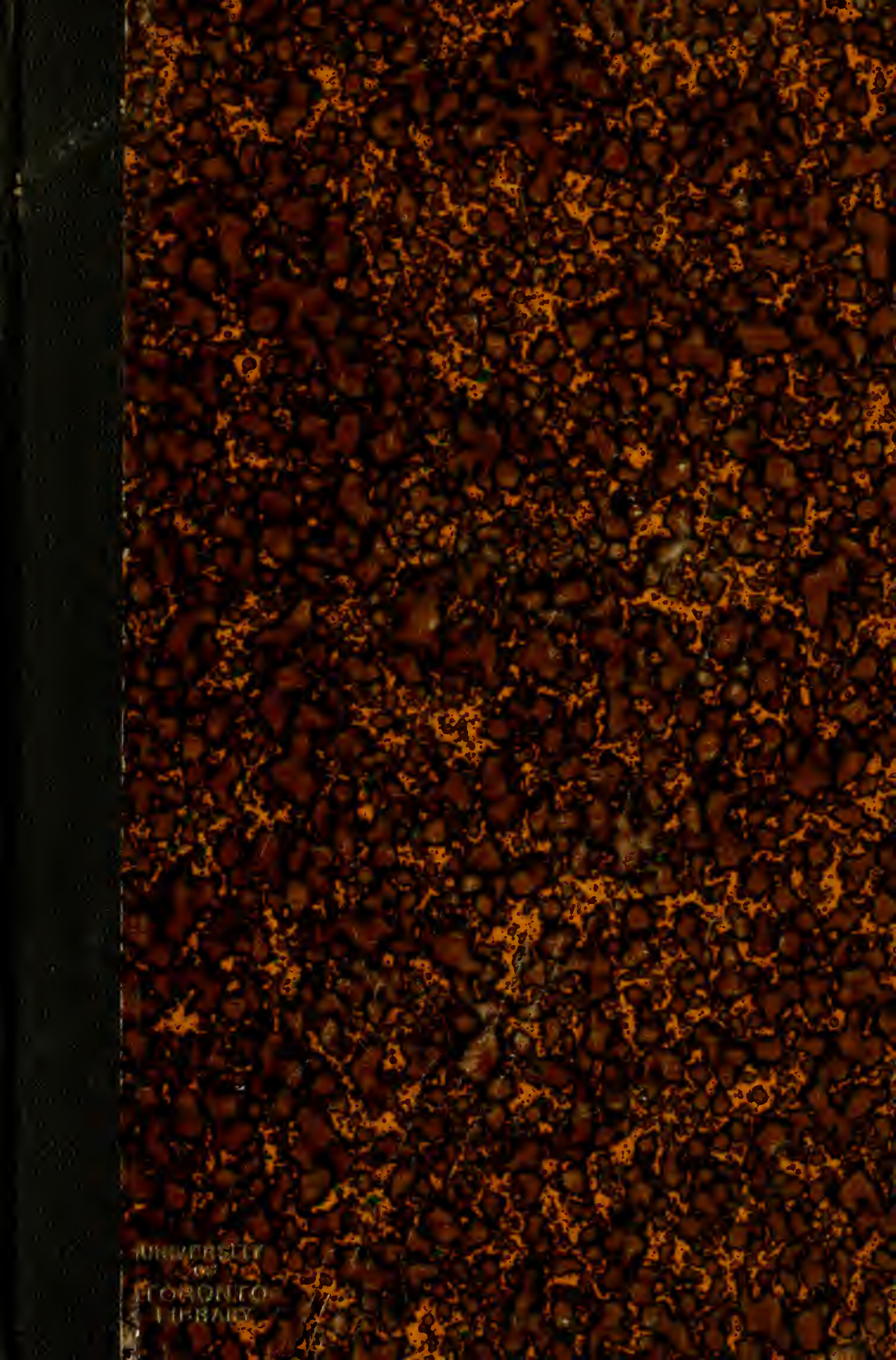

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

LVI.

Herder und das Drama.

Eine literarhistorische Untersuchung

von

Dr. Gottfried Weber.



WEIMAR.
Alexander Duncker Verlag.
1922.

Herder und das Drama.

Eine literarhistorische Untersuchung

von

Dr. Gottfried Weber.



WEIMAR.
Alexander Duncker Verlag.
1922.

Ohlenrothsche Buchdruckerei
Georg Richters
Erfurt

Meinen Eltern

in Dankbarkeit dargebracht.

Vorwort.

Die Grundlage für die vorliegende Arbeit bildet Hayms Meisterbiographie; daß gleichwohl die Forschung wesentlich über Haym hinaus erweitert und vertieft werden konnte, soll durch die neue Darstellung erwiesen werden. Die Resultate Hayms sind im übrigen in allen Einzelheiten nachgeprüft und, wo dies nötig erschien, berichtigt worden. Wenn ich mich der Auffassung des Meisters nicht immer und überall anzuschließen vermochte, so sei doch betont, daß in diesen Abweichungen gewiß am wenigsten das Verdienst des Werkes gesucht wird.

Meine Absicht war, eine nach allen Seiten erschöpfende und abschließende Behandlung des Themas „Herder und das Drama" darzubieten. Ein besonderes Gewicht wurde daher darauf gelegt, Herders Verhältnis zur gleichzeitigen Ästhetik, der deutschen, wie vor allem auch der außerdeutschen, von Grund aus klarzustellen. In den überall zur Beweisführung aufgestellter Behauptungen gegebenen Beispielen ist absolute Vollständigkeit erstrebt worden. Als Form der Abhandlung hat mir gewissermaßen eine Verbindung der objektiv-philologischen Art, wie sie in der Hauptsache einer früheren Epoche der Literaturgeschichtschreibung eigen war und der subjektiv-individualistischen, rein ästhetischen Darstellung, wie sie in neuester Zeit fortschreitend in Aufnahme gekommen ist, vorgeschwebt. Daß das Resultat dieses Bemühens noch nichts Mustergültiges ist, ist mir in den zweieinhalb Jahren, die seit Fertigstellung dieser Arbeit verflossen sind, in steigendem Maße deutlich geworden. Ich hoffe, daß die Behandlung eines neuen Themas in nicht allzu ferner Zeit die Früchte dieser Erkenntnis zeitigen wird.

Durch ein unglückliches Versehen gelangte die Abhandlung Arthur Koschmieders „Herders theoretische Stellung zum Drama", Stuttgart 1913, erst nach Abschluß der eigenen Forschungen in meine Hände. Sie ist für die vorliegende Arbeit in keiner Weise

mehr nutzbar gemacht worden. Im übrigen weicht meine Darstellung in ihrer gesamten Anlage so erheblich von der Koschmiederschen Schrift ab, daß ich hoffe, die aufgewandte Mühe sei trotz gelegentlicher Übereinstimmung philologischer Teilergebnisse nicht vergebens gewesen.

Die beiden ersten Kapitel der Arbeit sind im Winter 1919/20 von der Philosophischen Fakultät I. Sektion der Universität München als Dissertation angenommen worden; der Fakultät hat die gesamte Abhandlung vorgelegen.

Herrn Geh. Hofrat Prof. Dr. Muncker bin ich für mannigfachste Förderung der Arbeit zu lebhaftem Dank verpflichtet.

Es erübrigt sich hinzuzufügen, daß alle Angaben auf eigenen Quellenforschungen beruhen; in den wenigen Ausnahmefällen ist die fremde Arbeit stets ausdrücklich namhaft gemacht.

Gottfried Weber.

Inhalt.

Erster Teil.

Das Drama als Phänomen (unmittelbare Emanation) des menschlichen Geistes.

Seite

b) Das römische Drama.

2. Das moderne Drama.

a) Das französische Drama.

b) Das italienische Drama.

Anmerkung: Das spanische Drama.

c) Shakespeare als Dichter der Renaissance.

d) Das deutsche Drama.

Anhang: Herders Auffassung des Hohen Liedes Salomonis.

Seite

Zweiter Teil.

Zur Verbindung von außerkünstlerischer und künstlerischer Auffassung des Dramas.

Kapitel 4. Gegensatz der Auffassung des Dramas als Natur (unmittelbare Emanation des menschlichen Geistes) und als Kunst (bewußtes Kunstschaffen): Herder und die klassische Kunst.

Dritter Teil.

Das Drama als Kunstprodukt.

Kapitel 5. Mangelnde Einsicht in die Stilunterschiede der einzelnen Dichtarten.

Kapitel 6. Undramatische Auffassung der antiken Tragödie, Verkennung des grundlegenden Unterschiedes zwischen antiker und moderner Dramatik.

Kapitel 7. Herder und die Theorie des Aristoteles.

Kapitel 8. Einwirkung des Herderschen Moralitäts- und Humanitätsideals auf seine dramaturgischen Anschauungen.

Kapitel 9. Die Pseudotheorie im „Drama"-Kapitel der „Adrastea".

Kapitel 10. Undramatische Kritik des modernen Dramas.

Kapitel 11. Dramaturgische Einzelprobleme.

1. Dramatische Illusion.

2. Das Phänomen des Erhabenen.

3. Geschichte im Drama.

Erster Teil.

Das Drama als Phänomen (unmittelbare Emanation) des menschlichen Geistes.

Einleitung.

Von einer ganz anderen Seite als der Begründer aller modernen Dramaturgie, als Lessing, trat Herder an das dramatische Gebiet heran. Ein ganz in sich abgeschlossener Problemkreis war für Lessing das Drama gewesen; allein aus seiner ihm eigenen Sphäre hatte er mittels scharfer Reflexionen seine Gesetze gefunden. Anders der Herdersche Genius. Bei ihm ist kein unmittelbares Verhältnis, das ihn mit dramaturgischen Fragen verbindet; auch nicht die rationalistische Methode Lessings ist sein eigen. Herders Organ des Erfassens ist das Gefühl, das Nachempfinden. Und daneben dieses andere: alles ist bei Herder vom universellsten Standpunkt aus gesehen; immer stellt er die Dinge in ihren Zusammenhang; stets sind es die besonderen Bedingungen, die er aufsucht, unter denen erst das einzelne verstanden werden kann. In ihrer Totalität will er die Dinge erfassen und so fühlt er den Mangel, der der begrenzenden Enge des Verstandes anhaftet, und strebt über ihn hinaus. Dieser Eigentümlichkeit — sie ist Herders innerstes Wesen — verdanken wir seine größten Leistungen und erkennen doch zugleich in ihr seine Schwächen und Grenzen. Wo der Schlüssel zur Lösung einer Aufgabe in der Fähigkeit feinsinnigen Nacherlebens lag, da erreicht keiner das Ziel in gleicher Vollkommenheit wie Herder; andererseits in demselben Maße, wie die gefühlsmäßige Betrachtungsweise dem Wesen einer vorgesetzten Aufgabe nicht gerecht wird, bleibt Herder hinter dem Ideal der Lösung zurück.

So ist es, wie in anderen Gebieten, auch auf dem Felde des Dramatischen. Es begreift sich danach leicht, wo Herder als Dra-

maturg Neues, bis dahin Unerhörtes zu künden wissen wird, und wann seine Anschauungen nur das Niveau der Zeit widerspiegeln werden: im Erfassen der dichterischen, menschlichen, seelenkündenden Größe des dramatischen Künstlers und dann wieder im feinen Aufspüren der besonderen zeitlichen, lokalen, kulturellen, politischen, religiösen Bedingtheiten eines Werkes, in alledem wird Herders Stärke liegen. So oft er sich dagegen an spezifisch theoretisch-dramatische Fragen wagt, etwa in die Stilunterschiede des Lyrischen, Epischen und Dramatischen einzudringen und die gerade der dramatischen Kunst eigentümlichen Gesetze zu ergründen sucht, wird er in seinen glücklichen Äußerungen stets seinen Vorläufern, vor allem Lessing und Mendelssohn, zu Dank verpflichtet sein; wo er da auf eigenen Füßen steht, wird er meist fehl gehen. Herders Stärke liegt im seelischen und weltgeschichtlichen Verstehen; Lessings Größe war die des rationalistisch-kritischen Theoretikers. Lessing stellte sich gleichsam außerhalb des Kunstwerks und baute aus dem Verstande heraus eine Theorie der Kunstgesetze auf; Herder betrachtet ein Kunstwerk aus sich heraus und sucht seine Schönheiten zu empfinden. Nur Lessing war ein eigentlich theoretischer Kopf, nur er kann mit Recht den Namen eines Kunstrichters beanspruchen; Herder ist der Meister des Einfühlens und Nacherlebens, er verdient in Wahrheit ein reproduktiver Künstler genannt zu werden.

So viel über das Eigentümliche des Herderschen Geistes. Ohne weiteres dürfte nach diesen grundlegenden Bemerkungen einleuchten, daß nichts irriger wäre als die Annahme, Herders Äußerungen zum Drama als ein in sich abgeschlossenes Gebiet betrachten zu können. Ganz allein vielmehr aus der Erkenntnis von Herders innerstem Wesen läßt sich ein wahrhaftes Verständnis seines Verhältnisses zur dramatischen Dichtkunst gewinnen, nur so auch das Spezifische der Stellung Herders in der Entwicklung der dramaturgisch-ästhetischen Anschauungen im 18. Jahrhundert bestimmen. Die Methode der Untersuchung kann nur die sein: Herders Genius auf dem Wege zu folgen, den er selbst gegangen.

Ehe wir in diese Untersuchung eintreten, zuvor noch ein Wort über die Gesichtspunkte, nach denen der Stoff anzuordnen ist. Auch sie dürfen, so meinen wir, nur aus dem Wesen

des Darzustellenden hergeleitet, nicht aber willkürlich von außen herangetragen werden. Da ist denn zunächst für Herder eine chronologische Anordnung abzulehnen. Nur da wird eine solche am Platze sein, wo eine fortschreitende Entwicklung in den Anschauungen ersichtlich, die endliche Festigung erst das späte Resultat von mancherlei Annehmen und Verwerfen ist und wo der Grundcharakter dieses letztlich Gültigen mit dem Wesen der früheren Äußerungen nicht mehr vereinbart werden kann. Wie man leicht sieht, ist dies die Art, die mehr einem theoretisch-kritischen Kopfe entspricht, nicht entfernt dagegen dem Geiste eines Herder. Bei einer so vorwiegend intuitiven Konzeptionsweise wie der Herders kann von einer Entwicklung in dem angegebenen Sinne notwendig nicht die Rede sein. Diese Empfänglichkeit, diese geistige Reizbarkeit, diese Einfühlungsgabe können weder erworben werden, noch lassen sie sich durch Wille und Übung wesentlich ausbilden. Überhaupt sind sie nichts Rationales, vielmehr a priori gegeben; sie sind da oder sie sind nicht da, höchstens insofern schließlich einer Entwicklung fähig, als in den ersten Jahren selbständigen Denkens ein steigendes Sich-Bewußtwerden dieser Kräfte, ein fortschreitendes Erfassen der Gesamtheit der möglichen Stoffkomplexe stattfindet. Eben dies ist das Bild, das uns Herder bietet. In den allerersten Äußerungen freilich eine allmähliche Entfaltung; sie soll nach Gebühr berücksichtigt werden. Darüber hinaus aber war die Erkenntnis überaus zutreffend, daß in Herders Jugendwerken, etwa den Literaturfragmenten, das Bahnbrechende an den Leistungen seiner Mannesjahre schon in nuce enthalten ist. Über den Standpunkt von etwa 1770/73 ist Herder kaum noch hinausgewachsen; was er nachher zu sagen hatte, zeigt wohl umfassendere Ausführung, schwerlich dagegen grundlegendes Neues.

Nicht weniger als eine nach zeitlichen Entwicklungsstufen gegliederte Einteilung würde ein gesondertes Betrachten einzelner Werke Herderscher Eigenart Gewalt antun. Fragmentarische Form des Ganzen, beständiges Unausgeführtlassen des Einzelnen, hingeworfene Gedanken, Geistesblitze, die vom einen zum andern springen, Anregung bald hier, bald dort, fortwährendes Sich-Drängen immer wechselnder Ideen — das alles ist echt Herderisch. Einen bestimmten Plan dagegen, eine klare Disposition,

eine unbeirrbar stetige Ausführung und schließlich eine deutliche Abgeschlossenheit — alles, was einzig eine getrennte Behandlung der einzelnen Werke rechtfertigen könnte — gerade das läßt Herder gänzlich vermissen.

Als allein dem Wesen der Aufgabe entsprechend erscheint daher eine Betrachtung von einer höheren Warte aus, nämlich eine Darstellung, die neben der schon namhaft gemachten steten Rücksicht auf den Ursprung des Einzelnen in Herders Gesamtwesen an den zu behandelnden ästhetischen Problemen orientiert ist.

Kapitel 1.

Das Eigentümliche der Herderschen Poesieauffassung.

In den allgemeinen Herder charakterisierenden Bemerkungen haben wir eingangs die allgemeinen Resultate der Untersuchung kurz vorweggenommen. Beginnen wir nunmehr ihre eingehende Entwicklung.

Zunächst: war einmal Herders Verhältnis zum Drama kein urgewordenes und demnach seine Konzeptionsweise nicht die einzige dem Wesen dramatischer Kunst unmittelbar entsprechende, nämlich die rationalistisch-kritische — auf welchem mittelbaren Wege konnte dann Herder zum Drama gelangen? Die nächstliegende Antwort ist hier die richtige: von der Seite des allgemein-Poetischen her, durch den Sinn für die Poesie überhaupt. Aber sofort erhebt sich nun die zweite Frage: welches sind Herders Beziehungen zur Poesie im allgemeinen? Dies die Antwort: Auch die Poesie stellt Herder — dies übrigens ganz bewußt — in einen größeren Zusammenhang; er betrachtet sie vom Gesichtspunkt der Kunst schlechthin, als eine Kunst unter der Gesamtheit der Künste. Aus dieser gemeinsamen Quelle fließt alles, was Herder jemals über Poesie gedacht und geschrieben hat; undenkbar daher ein restloses Verständnis seiner Anschauungen ohne genaue Beachtung dieses Zusammenhangs!

Die hier in Frage stehenden Auseinandersetzungen finden sich in den „Kritischen Wäldern", im ersten und noch mehr in dem verheißungsvollen vierten Kritischen Wäldchen. Was uns dort geboten wird, ist ein vollständiges System der Ästhetik oder doch wenigstens ein umfassender Entwurf dazu. Eine eingehende Analyse der Herderschen Gedanken hat uns schon Haym[1] geliefert; vortrefflich setzt er auseinander, wie Herders Gebäude auf zwei Grundpfeiler gestützt ist, einmal auf die rationalistisch-

---

[1] Rudolf Haym „Herder" I, 250ff.

metaphysische Ästhetik Leibniz-Baumgartens, etwa den Gedanken des Ausgleichs der ewigen Einförmigkeit der Vernunftgesetze mit dem steten Wechsel ihrer historischen Erscheinungsformen, und andererseits auf die durch die englischen Sensualisten angebahnte psychologische Auffassung des „sinnlich Vollkommenen". Diese Feststellungen zu wiederholen kann nicht unsere Aufgabe sein; uns beschäftigt vielmehr nur die spezifische Stellung, die die Poesie in diesem System einnimmt. Das sich uns bietende Bild verdient wahrlich ein hohes Interesse. Frühere Untersucher weit hinter sich lassend, hatte Herder zunächst drei Hauptkünste, Plastik, Malerei und Musik nach physiologischen Gesichtspunkten unmittelbar aus den entsprechenden Sinnesorganen hergeleitet. Aus ihnen folgen verschiedene Nebenkünste: Garten- und Baukunst als mehr mechanische Sprößlinge der Kunst des Gesichtssinns, ferner die Tanzkunst der Alten, die als Kunst der Bewegung von allen drei Hauptkünsten ihre wesentlichen Eigenschaften entlehnt — und nun ganz am Schluß die Poesie! Um es vorwegzunehmen: so klar und geradlinig Herder bisher im ganzen[1] die Untersuchung durchgeführt hatte, so verworren und widerspruchsvoll wird er jetzt. Prüfen wir scharf, wieviel divergierende Gedankengänge ihm in seinem Exkurs durcheinander geraten sind. Genau getrennt gehalten, erkennen wir deren nicht weniger als drei. Erstens ist Herder zuweilen noch im Banne der Anschauungen seiner Zeit; er hat noch keine Klarheit gewonnen, ob Poesie überhaupt Kunst oder nicht vielmehr Wissenschaft sei. Bei der vernichtenden, zwar wohlberechtigten, aber infolge der Ungewißheit des eigenen Urteils doch selbst nicht eben immer glücklichen Kritik der Riedelschen Auffassung der Poesie[2] streicht er aus der Definition seines unglücklichen Opfers die Erklärung der Poesie als Kunst ohne Besinnen heraus, die Bezeichnung als Wissenschaft läßt er dagegen stehen, will sie nur nicht als erschöpfend gelten lassen.

---

[1] Außer der Erörterung über die Baukunst, vgl. Haym a. a. O. I, 252.

[2] Riedel hatte die Poesie folgendermaßen definiert: „Poesie ist die Kunst und Wissenschaft, vollkommen sinnliche, schöne, imaginative und sukzessive Produkte vermittelst einer vollkommenen harmonischen Rede darzustellen." (Friedrich Just Riedel „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften." T. 1. Jena 1767.) Vgl. Herder, Werke (Suphan) IV, S. 129.

Ein noch unumwundeneres Geständnis entschlüpft ihm bei seiner apotheosischen Definition der Tanzkunst; er preist sie als „Vereinigung alles Schönen als Kunst", und mit einem vergleichenden Seitenblick auf die Dichtung fügt er hinzu: ebenso wie die Poesie die Vereinigung alles Schönen als Wissenschaft sei[1]. Daß diese Anschauung nicht nur obenhin in Herder wurzelte, beweist schließlich ihre Wiederkehr noch im Reisetagebuch; dort findet sie sich in der speziellen, für uns doppelt interessanten Zuspitzung: „...schöne Wissenschaft d.i. Theater und Geschichte".[2]

Begnügen will sich Herder mit der Anschauung: Poesie = Wissenschaft freilich nicht. Zwar, überlegt er, könne diese jemand als Wissenschaft „sehr wohl inne haben" und doch sei er „kein Poet".[3] Also ist Poesie doch Kunst! Die Wahrheit ist, daß Herder das, was er eben noch so ungestüm zur einen Türe hinauszuweisen schien, zur anderen Türe schleunigst wieder hereinbittet.

---

[1] IV, 121.

[2] IV, 474. — Herder gab die Vermischung von Poesie und poetischer Wissenschaft sehr bald auf, nach jener flüchtigen Bemerkung von 1769 findet sie sich nirgends mehr. Dagegen ist Herder viel später noch einmal auf den Unterschied der beiden Begriffe zurückgekommen: in dem „Kenotaphium des Dichters Jakob Balde" findet sich folgende Bemerkung, die sich durch eine bei Herder nicht allzu häufige Klarheit und Bestimmtheit auszeichnet: „Mit der Dichtkunst ist es anders. Wisse die Ilias, Aeneis und Thebais, wisse die Metamorphosen und Pharsalien, ja die ganze Enzyklopädie der Dichter auswendig und verstehe sie genau; dies klare Verständnis macht dich zu einem guten Ausleger, zu einem gelehrten Kommentator, nicht aber zum Dichter. Dem Kommentator liegt das heilige Dunkel der Dichter wie im Mittagsglanze vor Augen, er zählt die Verse auf den Fingern her, erklärt ihren Nachdruck, setzt ihre Dichtungen auseinander, als ob er sie erfunden hätte. Laß ihn erfinden, laß ihn dichten; hier ist seine Kunst zu Ende. Er schreibt vom Lorbeer; er erkämpft sich aber keine Lorbeerkrone. Hier gilt es nicht, ein Virgilianer wie dort ein Aristoteliker zu sein; du mußt selbst ein Virgil werden, damit deine Statue neben der seinigen steht und dein Gedicht wie das seinige auf menschliche Gemüter wirke" (XXVII, 216/17). Vgl. auch „Kalligone" III (1800): „Ein Rest des Barbarismus wäre es, zu wähnen, daß nur, um zur schönen Kunst in ihrer ganzen Vollkommenheit, d. i. zur Beredsamkeit und Dichtkunst zu gelangen, Kenntnis alter Sprachen, Belesenheit der Klassiker, Geschichte u. s. f. als Vorbereitungen und Grundlagen oder auch als Teil der Produkte der schönen Kunst (Beredsamkeit und Dichtkunst) erfordert werden." (XXII, 303.)

[3] IV, 129. — Diese Gegenüberstellung von Wissenschaft und Kunst erinnert an Youngs Antithese von Gelehrsamkeit und Genie: „Der Gelehrsam-

Mit einiger Verlegenheit allerdings, denn da er hier noch keineswegs, der Ableitung der anderen Künste aus den Sinnesorganen analog[1], die Poesie als Kunst der Sprache zu erfassen vermag, so kann er — dies bezeichnet den zweiten der drei ineinanderlaufenden Fäden — auch die Dichtkunst nicht als gleichwertig neben jenen drei unmittelbar abgeleiteten Künsten anerkennen. Denn — und das ist wegen des Gegensatzes zum folgenden von erheblichster Wichtigkeit — trotz der aufgetauchten Schwierigkeit wird an dem bisher leitenden Gedanken der physiologischen Genese auch jetzt noch streng festgehalten, nur wirkt dieser hier verborgener, d. h. in diesem Falle: mittelbar. Die Poesie, so ist Herders zwar unbewußt scheinende, aber doch deutlich erkennbare Argumentation, läßt eine selbständige Ableitungsmöglichkeit nicht zu, sie ist vielmehr selbst wieder aus den anderen Künsten herzuleiten. In bewußtem Gegensatz zu Home, der freilich nach unserem Urteil mindestens in der Klassifikation

keit danken wir, das Genie verehren wir. Jene gewähret uns Vergnügen, dieses gewähret uns Entzücken. Jene unterrichtet; dieses begeistert und entsteht selbst aus der Begeisterung; denn das Genie stammt vom Himmel, die Gelehrsamkeit vom Menschen. Diese erhebt uns nur über den kleinen, ungelehrten Geist; jenes setzet uns auch über den feinen Geist, über den Gelehrten hinweg usw." (Gedanken über die Original-Werke. Übers. von 1760, S. 35ff.), mehr noch an Mendelssohns Auseinandersetzungen über den Unterschied von Kunst und Wissenschaft im 137. Lit.-Brief. Vgl. etwa: „... Man kann ... jede Kunst sowohl kunstmäßig als wissenschaftlich besitzen; d. h. man kann eine Fertigkeit haben, die Regeln der Kunst auszuüben oder zu demonstrieren, und wir haben Beispiele genug, daß eines ohne das andere vollkommen möglich sei." (Lit.-Briefe T. 7., S. 355ft.)

[1] Daß die Auffassung der Poesie als Sprachkunst nicht restlos der Erklärung der Plastik, Malerei und Musik aus den Sinnesorganen entspricht, weil die Sprache geistiger und sinnlicher Natur zugleich und eben das Band zwischen beiden ist, daher auch jene Ableitung nicht rein physiologischen, sondern gleichzeitig psychologisch-historischen Ursprungs, dessen sind wir uns wohl bewußt. Eben darin lag die mit gewisser Notwendigkeit zur Verwirrung führende Schwierigkeit, daß bei der Poesie eine eindeutige Ableitung überhaupt nicht mehr möglich war, der Vorgang sich vielmehr komplizierte. Sprechen wir daher hier wie im folgenden von der Definition der Poesie als Sprachkunst als der der Ableitung der anderen Künste aus den Sinnesorganen analogen Erklärungsweise u. ä., so tun wir dies stets mit dieser stillschweigenden Einschränkung. Wir glauben uns dazu um so eher berechtigt, als es bei dieser Untersuchung tatsächlich allein auf den ins Physiologische gerichteten Zweig jener Ableitung ankommt.

der Kunstarten einen gerechteren Standpunkt eingenommen hatte, stellt Herder den eigentlich „schönen Künsten" die Poesie als nicht mit ihnen in einer Reihe befindlich gegenüber. Hören wir ihn selbst: „Da er [Home] seine Dichtkunst ... mit so vieler Prädilektion liebet, da er die schönen Künste, die wahren Kinder des ersten Schönen in der Natur und die getreuesten Abdrücke ihrer Mutter, der späteren Enkelin, der Poesie, so sehr aufopfert und also nur die dunkle Kopie so vieler Kopien studiert; so ist's wohl unleugbar, daß dies in der ganzen Bemerkungssphäre des Engländers das größte Unebenmaß und also in seinem Plan keine Theorie der schönen Künste gebe ..."[1]. Herders Gegensatz zu Home ist der denkbar schroffste; daß Homes systematische Grundlegung äußerst schwach ist, hat er gegen Riedel und Meinhard[2] richtig erkannt[3]. Übrigens gesteht Home[4] selbst, daß er kein vollständiges System der Ästhetik, sondern nur einen Teil ihrer Grundsätze liefern wollte[5]. Jedenfalls, während bei ihm die Poesie den weitesten Raum beansprucht, ist sie für Herder nicht die erste, sondern die letzte unter den Künsten. Es ist ihm ausgemacht, daß sie von jeder Kunst „borge", und nur zu erkennen, „wo sie von jeder borge", darin erblickt er die Schwierigkeit. Und doch, wenn der junge Ästhetiker in der Welt des Dichtens etwas anders Geartetes sieht als in Plastik, Malerei oder Musik, so genügt zur Erklärung dieser beachtenswerten Erscheinung schwerlich allein die Tatsache, daß er wirklich glauben mochte, mit jenen mittelbaren, im Endergebnis schließlich negativen Bestimmungen tatsächlich etwas über die Poesie auszusagen. Denn so viel ist klar: da, wie wir sahen, Herder die der physiologischen Auffassung der anderen Künste relativ noch am meisten korrespondierende Erklärung der Poesie[6] nicht fand, so ergab sich da-

---

[1] IV, 151.

[2] Vorbericht seiner Übersetzung der Home'schen „Grundsätze" S. 1.

[3] Herder wiederholt sein Urteil, Home sei im einzelnen vortrefflich, als Systematiker unbrauchbar, in der „Vorrede zu des Lord Monboddo Werk von dem Ursprunge und Fortgange der Sprache", übers. von E. A. Schmid, 1784 (XV, 182).

[4] „Grundsätze der Kritik", übers. von Meinhard I, 20.

[5] Vgl. auch Home a. a. O. I, 295 (nur „die ersten Gründe der Kritik" will Home erforschen).

[6] Erklärung als Kunst der Sprache.

mit die Unmöglichkeit, andere als solche mittelbare, ihrem Wesen nach unfruchtbare Ableitungen heranzuziehen, sollte nicht der Rahmen des gesamten Systems gesprengt werden. Umgekehrt ist ebenso einleuchtend, daß, sobald Herder trotz seiner Unkenntnis der wenigstens teilweise physiologischen Erklärungsmöglichkeit wirklich positive Aussagen über das Wesen des Poetischen darbot, damit der Faden der Untersuchung abgerissen, das System als solches über den Haufen geworfen war. Ahnte er nun etwa die Gefahr eines solchen Risses, so mußte sich ihm steigend die Empfindung aufdrängen, daß die Poesie nicht mit jenen Künsten in eine Reihe zu stellen sei, bei denen er die physiologisch-genetische Auffassungsweise als genügend erachtet hatte. Und wahrhaftig: so und nicht anders muß der Prozeß gewesen sein, der sich in Herders Seele vollzog, denn wirklich ist jener Fall eingetreten: Herder bot tatsächlich positive Aussagen über Poesie, die eher alles andere als physiologisch waren. Also zerbrach sein System. Sein System? Ein selten denkwürdiges Dokument für die Entwicklungsgeschichte eines gewaltigen Geistes ist wahrlich jenes vierte Kritische Wäldchen, ein sichtbares Zeichen, wie der werdende Genius die fremden Fesseln langsam abstreift und allmählich Ureigenes von bloß Angenommenem sich löst.

Von jenen beiden Grundstützen, auf denen Herders Ästhetik ruhte, hatten nur die der Bacon-Lockeschen Sphäre entstammenden Gedanken in Herders innerstem Wesen eine verwandte Saite berühren können[1]: die empirisch-psychologische Methode fand Boden in Herders Neigung zu genetischer Erfassung. Dagegen konnte die trotz aller Modifizierungsfähigkeit bei der konkreten Anwendung[2] im Prinzip doch stets metaphysisch-deduktive Betrachtungsweise Leibniz' und seiner Schule — so etwa Baum-

[1] Ein interessantes Dokument für diese Tatsache ist die kleine Schrift „Philosophie und Schwärmerei, zwo Schwestern" von 1776. (IX, 497ff.). Wir werden später bei Behandlung der Stellung Herders zur Theorie, besonders zu der des Aristoteles auf diesen Aufsatz näher eingehen. (Vgl. Kap. 7.) — Diese innere Verwandtschaft erklärt auch Herders enthusiastische Verehrung Homes. (Vgl. L.-B. I, 2, 298). Vgl. auch Haym a. a. O. I, 227.

[2] So daß z. B. auch unrationale Geister wie Herder fruchtbare Leistungen auf dieser rationalen Grundlage zustande bringen konnten. (Siehe etwa den ersten Teil des vierten Krit. Wäldchens.)

gartens[1] begriffliche Art, die „sinnliche Vollkommenheit" eben abstrakt als das Wesen der Schönheit aufzufassen — auf keine entsprechende Veranlagung bei Herder stoßen. Und doch bildete notwendigerweise gerade sie die Grundlage von Herders ganzem System, denn alles Ästhetisieren wie alles Systematisieren ist dem Ursprunge nach etwas Rationalistisches. Und darum ist unver-

[1] Von dem Verhältnis Herders zu Baumgarten ist für unsere Zwecke folgendes wichtig: Herders Abneigung gegen Baumgarten bezieht sich keineswegs auf die Ergebnisse seiner Forschungen, vielmehr auf seine Methode, die trotz der Mittelstellung, die Baumgartens Ästhetik zwischen Rationalismus und Empirismus einnimmt, doch im wesentlichen die rationalistische Leibnizens ist. Am deutlichsten tritt diese Abneigung im umgearbeiteten ersten Lit.-Fragm. (1768) zu tage; für einen Geist, so meint Herder da, der sich an Wolffs Schriften gebildet hat, sei Baumgartens Methode freilich der natürlichste Weg. Mit ersichtlicher Kühle äußert er sich dann über diese Wolffische Denkart: tabellarisch, schematisch denken, das scheint ihm mit Recht das Wesentliche daran, vortrefflich für den, der eine synthetische Tabelle nötig hat, um die Wahrheiten gleichsam von oben herab zu überschauen. Wer aber keine dieser Wahrheiten noch einzeln kennt, sie vielmehr erst aus seiner Seele und seiner Sprache hervorholen muß, kann dem eine solche Synthese etwas nützen? Herder hegt die stärksten Zweifel daran. Als logische Denkform ist die Wolff-Baumgartensche Methode vortrefflich; der Denkinhalt aber ist aus ihr nicht zu erwerben; er schreibt sich vielmehr aus der Natur unserer Seele (II 102). Ähnlich in dem Fragment „Von Baumgartens Denkart in seinen Schriften", wo wieder die leeren Nominalerklärungen und die tabellarische Methode Baumgartens beanstandet werden. (XXXII. 180 u. 182.) Siehe auch XXXII, 191 (Baumgarten nimmt „alles zu sehr a priori ... aus der Luft"). Interessant auch XXXII, 192: Herder zieht Home vor gegenüber Baumgarten wegen seiner empiristisch-induktiven Methode gegen Baumgartens begrifflich-tabellarische. — (Über den Einfluß Kants auf diese Abneigung gegen Baumgartens Methode vgl. Suphan, Ztschr. f. dtsch. Phil. IV, 231.)

Nun dagegen einige Belege für Herders sonstige Wertschätzung Baumgartens: I, 164/65 die literarische Genossenschaft der Literaturbriefe in lobender Weise als „Baumgartensche Schule" bezeichnet. IV, 15: „Mir hat jederzeit die Baumgartensche Psychologie eine reiche Schatzkammer der menschlichen Seele geschienen". IV, 16: Baumgartens Gabe zu definieren gelobt. XXXII, 83: „Der große Baumgarten, der wahre Aristoteles unserer Zeit". XXXII, 175: „Als Baumgarten starb, sann ich darauf, es öffentlich zu sagen, wie teuer mir sein Aschenkrug sei". L.-B. I 2, 231: Baumgarten — viel zu früh gestorben. L.-B. I 2, 297: Baumgartens „reiche Psychologie". XX, 305 (Kalligone 1800!): „Baumgarten — hätte er seine Ästhetik vollendet!"

kennbar: wenn zwar der Denkinhalt, der in diese rationalistische Form geistiger Betätigung gegossen wurde, selbst kein rationalistisches, vielmehr jenes empiristische Gepräge zeigte, daher auch das Ergebnis keine theoretisch-abstrakte Hypothese über die Phänomene des Schönen und Erhabenen, sondern eine psychogenetische Entwicklung objektiver Kunstgesetzlichkeiten war, wenn Herder auf diesem sekundären Wege selbst auf ureigene Begabungen hatte stoßen können und darum fruchtbare Leistungen möglich geworden waren, — so mußte doch dies ganze, auf jener Herders innerstem Wesen fremdartigen Basis ruhende Gebäude in eben dem Augenblick ins Wanken geraten, wo eine neue in dem jungen Genius erwachende Elementarkraft eine mit jenen Ergebnissen nicht ohne weiteres zu vereinbarende Anwendung fand.

Eben dieser Vorgang spielt sich hier vor unseren Augen ab; im einzelnen ergibt sich: Herder erfaßte die Poesie als Phantasiekunst[1], also als etwas den Sinnenkünsten genau Entgegengesetztes. Zwar betont er die Brücke, die ja von den Sinnen zur Phantasie führt und demnach auch von seiner lahmen Erklärung der Poesie als mittelbar abgeleiteter Kunst zu seiner ihm selbst noch halb unbewußten Entdeckung der Poesie als Phantasiekunst, noch fast stärker als die neue Auffassung selbst. Aber daß er ihren selbständigen Wert doch zumindest gefühlt hat, beweist unzweideutig jener andere Satz: . . . die Poesie ist „die einzige schöne Kunst unmittelbar für die Seele“. Hier ist das Neue, das Originelle, das mit dem danebenhergehenden Ableitungsversuch gänzlich Unvereinbare[2]. Offenbar ist darin auch die Grund-

[1] Im Vorübergehen hatte schon Resewitz im 290. Lit.-Brief einmal bemerkt: Die Dichtkunst „redet ganz besonders zur Phantasie“. (Lit.-Briefe T. 19 S. 111.)

[2] Seine physiologischen Ableitungsversuche hat Herder später noch mannigfach fortgesetzt; wir greifen die wichtigsten heraus: V, 64/67 („Ursprung der Sprache“): das Gehör wiederholt als der „mittlere Sinn“ und so mittelbar als Sinn der Sprache bezeichnet. XV, 523ff. („Über Bild, Dichtung und Fabel“): Gesicht und Gehör als die Vermittler zur Poesie betrachtet. XVIII, 27 („Briefe zu Beförderung der Humanität“ 7. Sammlung): Auge und Ohr als Erfassungsorgane der Poesie behandelt. XXVII, 164 ff. („Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst“): weitere Versuche in derselben Richtung. Über ihren geringen Wert vgl. Haym II, 523.

kraft, durch die allein Herder zu jener Ahnung gelangen konnte: die intuitive Anschauung, das unmittelbare Erleben. Sie wird in der Folge mehr und mehr herrschend und bezeichnet zu einem Teil das Spezifische, das Herders Verhältnis zu aller Poesie und keineswegs zuletzt zum Drama charakterisiert[1]; eben darum ist diese Auseinandersetzung für unsere Absicht von so grundlegender Bedeutung[2].

In dieser Auffassung der Poesie als Erlebnis, als unmittelbar wirkender Kunst, ist ein Subjektives und ein Objektives in eins verbunden: in Herders Psyche ist die unmittelbare Rezeption der Poesie nur ein Reflex seiner Anschauung über den objektiven Ursprung der Poesie aus den unmittelbarsten Seelenkräften des Menschen, den Leidenschaften (Leiden-(Passiv!)-schaften) im weitesten Sinne des Wortes: eins bedingt und ergänzt das andere.

— Daß Herder selbst die nur sekundäre Bedeutung aller dieser physiologischen Erfassungsversuche poetischer Phänomene klar erkannte, beweist folgende Äußerung am Schluß der 8. Sammlung der Humanitätsbriefe: Man kann in der Poesie „Ohr und Auge nicht sondern. Die Poesie ist keine bloße Malerei oder Statistik, die Gemälde, wie sie sind, ohne Absicht darstellen könnte; sie ist Rede und hat Absicht. Auf den inneren Sinn wirket sie, nicht auf das äußere Künstlerauge." (Über den Einfluß Kants auf Herders empirisch-induktive Methode, die seinem historisch-individualisierenden Erfassen naturgemäß zu Grund liegt, vgl. Suphan, Ztschr. f. dtsch. Phil. IV, 229 u. 239, sowie Schlapp, Kants Lehre vom Genie.)

[1] Erst später ließ sich Herder auch für andere Künste nicht mehr die physiologische Ableitung genügen. So bezeichnet es den Hauptfortschritt der „Plastik" (1778) gegen das über denselben Gegenstand im vierten Krit. Wäldchen Gesagte, daß er in der späteren Schrift ausdrücklich betont, die Plastik habe im Körperlichen die Seele darzustellen — ein Gedanke, der für den Fortschritt der Kunstanschauungen doch wesentlicher war als die verdienstliche physiologisch-sensualistische Ableitung. Daß übrigens die besondere Art seiner Begabung Herder mit Notwendigkeit jene neue Kunstauffassung auf poetischem wie auf außerpoetisch-künstlerischem Gebiet zur Anwendung bringen ließ, ist schon von Haym erkannt worden. (Vgl. Hayms Ausführungen über die „Plastik" a. a. O. II, 69/70.)

[2] Es sei hier schon darauf hingewiesen (Genaueres siehe Kap. 2 und 4), daß eben dies die Art, und zwar die einzige Art poetischer Erfassung ist, durch die Geistestaten Herders, wie die Erweckung der Volkslieder, die Erschließung der poetischen Schätze der Bibel usw. erst möglich wurden. Herders historischer Sinn ist doch nur als Same zu betrachten, der in dieser Gabe zu intuitiver Erfassung fruchtbaren Boden fand, sich ohne diesen Boden aber schwerlich hätte entfalten können.

Vermöge seiner Fähigkeit des unmittelbaren Erfassens konnte Herder zu der Erkenntnis des Wesens der Poesie als etwas Urgewordenem, Naturhaftem vordringen, und weil er wußte, daß Poesie der unmittelbarste, natürlichste Ausdruck der Menschenseele sei, entsprach es in höchst harmonischer Weise seiner Denkart, wenn er poetische Werke in unmittelbarem Erfassen zu begreifen suchte. Beide Momente sind letzten Endes nur die zwei Seiten ein und derselben Sache; das Gesamtbild ist das des Erfassens der Poesie als Erlebnis, nicht als Reflexionsprodukt.

Vergegenwärtigen wir uns die Herdersche Auffassung an einer Anzahl von Beispielen; wir werden dabei feststellen, daß fast immer nur das von uns soeben als „objektiv" bezeichnete Element des Gesamtkomplexes, Herders Ansicht über den Ursprung der Poesie, zum Ausdruck kommt. Das ist ohne weiteres erklärlich: das subjektive Moment, die unmittelbare intuitive Erfassung poetischer Werke betätigt Herder zwar in der Praxis fortwährend — wir werden das Hauptbetätigungsfeld bald kennen lernen —, er erhob jedoch das Eigenartige und Wesentliche dieser Konzeptionsweise niemals voll ins Bewußtsein, hätte das doch selbst wieder die Aufstellung eines ästhetischen Prinzips bedeutet; aller ästhetischen, bewußt zergliedernden Auffassung der Poesie aber war Herder im höchstem Grade abgeneigt!

Nun die Beispiele:

I, 340 („Fragmente über die neuere deutsche Literatur", 1. Aufl. 2. Fragm.): „Der Anfang der Dichtkunst ist wahrscheinlich eher von Leidenschaften als von bloßen Beschäftigungen gewesen.... Erst Leidenschaften, dann Empfindung, dann Beschäftigung, schließlich tote Malerei: so ist der Gegenstand der Dichtkunst nach verschiedenen Zeitaltern gesunken."

III, 157 („Kritische Wälder", 1. Wäldchen): „Ich lerne von Homer, daß die Wirkung der Poesie nie aufs Ohr, durch Töne, nicht aufs Gedächtnis, wie lange ich einen Zug aus der Sukzession behalte, sondern auf meine Phantasie wirke; von hieraus also, sonst nirgends her, berechnet werden müsse. So stelle ich sie gegen die Malerei, und beklage, daß Herr Lessing diesen Mittelpunkt des Wesens der Poesie „Wirkung auf unsre Seele, Energie", nicht zum Augenmerke genommen." Der Gegensatz zu Lessing ist

charakteristisch für die Grundauffassung der beiden so verschieden angelegten Geister.

IV, 166 („Kritische Wälder", 4. Wäldchen): „Poesie ist Musik der Seele."

V, 16 (Über den Ursprung der Sprache): Herder spricht den Gedanken aus: Poesie ist „Sprache der Natur", darum ist die echteste Poesie bei den naturhaftesten, wilden Völkern zu finden. Bei uns, „wo freilich oft die Empfindung und die künstliche Sprache der Gesellschaft die Töne der Natur aus ihrer Art setzet", kommen noch oft „die höchsten Donner der Beredsamkeit, die mächtigsten Schläge der Dichtkunst und die Zaubermomente der Aktion dieser Sprache der Natur durch Nachahmung nahe . . .".

V, 56/57 („Vom Ursprung der Sprache"): Was ist, so meint Herder, die erste Sprache der Menschen anders, „als eine Sammlung von Elementen der Poesie? . . . Die Natursprache aller Geschöpfe vom Verstande in Laute gedichtet, in Bilder von Handlung, Leidenschaft und lebendiger Einwirkung! Ein Wörterbuch der Seele . . . Also eine beständige Fabeldichtung mit Leidenschaft und Interesse! — Was ist Poesie anders? —." Gerade diese Wendung: Poesie = Wörterbuch der Seele wird uns später bei der praktischen Anwendung dieser Beispiele noch beschäftigen.

V, 183 („Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker"): Herder nennt die Dichtkunst „die stürmendste, sicherste Tochter der menschlichen Seele".

V, 398 (Rezension der „Allgemeinen Theorie der schönen Künste" von Sulzer): „Kaum ist der Ursprung derselben (nämlich der Poesie) aus den Kräften roher menschlicher Seelen so recht erraten, da sie gewiß nicht aus einzelnen Versen und Sprichwörtern, aus Kinderspiel oder Einfall entstand, sondern tiefere Wurzeln in der Sinnlichkeit, Phantasie, Leidenschaft, Sprache, Gesellschaft, Religion, Notdurft früher Menschen hatte . . ."

VI, 41 f. („Fragmente zu einer Archäologie des Morgenlandes"): „Poesie lebt im ganzen menschlichen Geschlecht, und wo sie lebt, immer dieselbe menschliche Natur. Laß sich die Seele zu erhabenen Gedanken, zu feurigen Bildern, zu Aussichten in die Zukunft erheben: sie steigt zur Poesie herauf: Loblieder und Hymnen, Orakel und Weissagungen werden den Himmel fühlen;

alle lebendigen Affekten reden Poesie: Rache und Wut, Haß und Neid, Mitleiden und gerührte Teilnehmung, innige Dankbarkeit und menschliche süße Liebe" ... „Sobald die menschliche Seele sich äußert, da durchströmt ihre Sprache lebendige Dichtkunst"

VIII, 338/40 („Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten"): „Ist Poesie das, was sie sein soll, so ist sie ihrem Wesen nach wirkend. Sie, die Sprache der Sinne und erster mächtiger Eindrücke, die Sprache der Leidenschaft und des allen, was sie hervorbringt, der Einbildung, Handlung, des Gedächtnisses, der Freude und des Schmerzes, gesehen, genossen, gewirkt, empfangen zu haben, und der Hoffnung oder Furcht, es künftig tun zu werden, — wie sollte diese nicht wirken? Natur, Empfindung, ganze Menschenseele floß in Sprache, und drückte sich in sie, ihren Körper, ab; wirkt also auch durch ihn in alles, was Natur ist, in alle gleichgestimmte, mitempfindende Seelen. Wie der Magnet das Eisen ziehet, wie der Ton einer Saite die andere regt, wie jede Bewegung, Leidenschaft, Empfindung sich fortpflanzt und mitteilt, wo sie nicht Widerstand finden, so ist auch die Wirkung der Sprache der Sinne allgemein und im höchsten Grade natürlich. Sie macht Abdruck in der Seele, wie sich dies Bild und Siegel in Wachs oder Leim formet.

Je wahrer also, kenntlicher und stärker der Abdruck unserer Empfindungen ist, d. i. je mehr es wahre Poesie ist; desto stärker und wahrer ist ihr Eindruck, desto mehr und länger muß sie wirken. Nicht sie, sondern die Natur, die ganze Welt der Leidenschaft und Handlung, die im Dichter lag, und die er durch die Sprache aus sich zu bringen strebet — diese wirket. Die Sprache ist nur Kanal, der wahre Dichter nur Dollmetscher, oder noch eigentlicher der Überbringer der Natur in die Seele und in das Herz seiner Brüder. Was auf ihn wirkte und wie es auf ihn wirkte, das wirkt fort, nicht durch seine, nicht durch willkürliche, hinangeflickte, konventionelle, sondern durch Naturkräfte. Und je offener die Menschen sind, diese zu fühlen oder zu ahnden; je mehr sie Augen haben, zu sehen, was in der Natur geschieht, und Ohren zu hören, wie es ihnen der Bote der Schöpfung mitteilt; desto stärker wirkt notwendig die Dichtkunst zu ihnen. Und sofort wirkt sie aus ihnen weiter. Je mehr sie auf Menschen in

Menge wirkt, die ihre Eindrücke gemeinschaftlich empfangen und einander, wie zurückgeworfene Strahlen der Sonne, mitteilen: desto mehr nimmt Wärme und Erleuchtung, die aus ihr quillet, zu; der dichterische Glaube kann Glaube des Volkes, Handlung, Sitten, Charakter, Teil ihres Schadens oder ihrer Glückseligkeit werden." — Dazu macht Herder noch verschiedene Anmerkungen, die dieselbe Auffassung nur näher erläutern[1].

IX, 541 ff. Dieselbe Anschauung wie die eben exemplifizierte spricht auch aus dem kleinen, aber höchst interessanten „Fragment über die beste Leitung eines jungen Genies zu den Schätzen der Dichtkunst": Das Ursprüngliche der Empfindung, so meint Herder, Dichtungen, die diesen „jugendlichen Eindruck" ausübten, seien es, die Genies erweckten. Im „Grunde der Seele" liege der „große Vorrat", aus dem der Dichter schöpfen solle; mit Vorliebe sucht Herder Dichtungen auf, die ihre Entstehung mehr einem „Instinkt der Natur", als „Kunst und Regeln" verdanken, und „Stärke der Empfindung" ist ihm das vornehmste Zeichen echter Dichtung[2].

XI, 64 („Briefe, das Studium der Theologie betreffend"): „Poesie ist die Blüte der menschlichen Seele, so wie die bildendste Ergötzung der Jugendjahre unseres zu bald verblühenden Lebens."

XVIII, 81 („Briefe zu Beförderung der Humanität", 8. Sammlung"): „Die Gabe der Muse ist eine angeborene Himmelsgabe, die kaum mit Mühe vergraben werden kann . . . Wenn Poesie noch nicht erfunden wäre, würden . . . Menschen sie erfinden und erfinden sie täglich."

XVIII, 140 (ebenda): „Der Poesie Grund und Boden ist Einbildungskraft und Gemüt, das Land der Seelen . . . Auf den inneren Sinn wirket sie, nicht auf das äußere Künstlerauge."

XVIII, 157 (ebenda, 9. Sammlung): Herder bringt den Gedanken zum Ausdruck: Sprache ist „das Organ unserer Seelenkräfte, das Mittel unserer innersten Bildung und Erziehung". Die ursprünglichste Sprache aber ist nach Herders Ansicht Poesie, nicht Prosa. Welche unermeßliche Bedeutung hat also die Poesie!

XIX, 14 No. 4 („Christliche Schriften", Erste Sammlung):

---

[1] Vgl. außerdem Hurd, Kommentar zur Ars poetica des Horaz in Eschenburgs Übers. 1772, II, 11f.

[2] Vgl. auch Kap. 4.

Der alttestamentarischen Anschauung: Dichtkunst = Weissagung, göttlicher Eingebung bezeugt Herder uneingeschränkte Sympathie. In ganz ähnlicher Weise zeigt sich Herders Auffassung der Poesie als Ausdruck der ursprünglichsten, innersten Kräfte des Menschengeistes in seiner Interpretation des Johannes-Evangeliums. Siehe etwa die „Anmerkungen" VII, 363ff. Schon Suphan (VII, S. LIII) hat auf diese Stellen hingedeutet.

Herder an seine Gattin (14. III. 89)[1]: „Die Poesie ist ein Spiegel des Herzens; man sieht sich in ihr mehr und sagt mehr als in Prosa."

Caroline von Herder berichtet in den „Erinnerungen"[2] über Herders eigentümliche Poesieauffassung: II, 300: Poesie „war ihm die stärkere, vollkräftigere Sprache des Herzens zum Herzen ... Sie war ihm heilig ... So wurde ihm die Poesie Stimme der Gottheit ans Herz ..." Ebenda II, 321 sagt Herder: „Die Poesie ist für mich die Sprache des Herzens, die mit lebendigerer Energie auf uns wirkt als die Prosa ..."

Es sei schließlich darauf hingedeutet, daß es im speziellen eine musikalische Art der Auffassung ist, wenn sich Herder so ausgezeichnet zu unmittelbarem Erfassen der Poesie befähigt zeigt. Das Unmittelbare der Wirkung der Musik hat Herder hin und wieder selbst hervorgehoben, so in dem Aufsatz „Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre"; dort heißt es: „Durch einige unsichtbare Wellen umringe ich [nämlich die Musik] das Herz unmittelbar[3], dringe zu ihm und reiße es fort."[4]

Endlich möge erwähnt werden, daß der Herderschen Rezeptionsweise der Poesie die eigene poetische Produktionsart, wie sie Redlich (XXIX, S. XII) treffend beschrieben hat, genau entspricht. Sein ganzes Leben lang war es Herders Gewohnheit, der

---

[1] „Herders Reise nach Italien. Herders Briefwechsel mit seiner Gattin vom August 1788 bis 1789. Herausgegeben von Heinrich Düntzer und Ferdinand Gottfried von Herder. Gießen 1859", S. 259. — In Zukunft stets als: „Düntzer B" zitiert.

[2] „Erinnerungen aus dem Leben Johann Gottfried von Herders, gesammelt und beschrieben von Maria Carolina von Herder. Herausgegeben von Georg Müller. Tübingen 1820, 2 Bde." — In Zukunft stets als: „Erinnerungen" zitiert.

[3] „Unmittelbar" schon bei Herder gesperrt gedruckt.

[4] XV, 224.

vielfach wechselnden Stimmung seines erregbaren Gemüts sofort in poetischer Form Ausdruck zu geben. Wenn Redlich hinzufügt: „...ohne nachher die Mehrzahl dieser flüchtigen Geburten des Augenblicks künstlerisch auszugestalten", so werden wir im Verlauf der Untersuchung noch sehen, daß dieses Moment auch in Herders rezeptivem Verhältnis zur Poesie eine erhebliche Rolle spielt.

Die nunmehr hinlänglich demonstrierte Poesieauffassung Herders ist, als bloße ästhetische Ansicht betrachtet, nicht durchaus Originalleistung Herders. Drei Ästhetiker vor allem, Baumgarten, Mendelssohn und Home hatten wenigstens andeutend eine ähnliche Ansicht geäußert[1].

Baumgarten in den „Meditationes"[2] und der „Aesthetica" war wohl der Erste gewesen, der die Poesie in eine entschiedene Beziehung zum Gefühlsleben gesetzt hatte. Eben das war es, was Herder an der Baumgartenschen Erklärung der Poesie besonders angezogen hatte; er sagt es selbst in dem Fragment über Baumgartens Denkart (XXXII, 185): unter allen Erklärungen der Poesie dünkt ihm die Baumgartensche die am meisten philosophische; nicht etwa, weil sie aus „dunklen, barbarischen Kunstwörtern" besteht, sondern weil sie „am weitesten in die Seele hineinführt" und gleichsam das Wesen der Poesie aus der Natur des menschlichen Geistes entwickelt. Daß die Baumgartensche Erklärung der Poesie aus der Seelenlehre geschöpft ist und daher den meisten Anlaß gibt, die Dichtkunst auf ihre Mutter und Freundin, die menschliche Seele, zurückzuführen, daß Baum-

---

[1] Auch Lessing, dessen Poesieauffassung im übrigen grundsätzlich anders orientiert war als die Herdersche (vgl. auch Herders Werke III, 152) äußerte einmal: „Wodurch sind die größten Geister, was sie sind, als durch die Kenntnis des menschlichen Herzens und durch die magische Kunst, jede Leidenschaft vor unseren Augen entstehen, wachsen und ausbrechen zu lassen?" (Vorrede zur Übersetzung der Thomson'schen Trauerspiele, 1756, Lachmann-Muncker VII, 67.) — Sicherlich nach Herders Sinn war es auch, wenn er bei Sonnenfels las, man solle das Drama nicht nach der Poetik des Aristoteles, sondern nach der Stimme des Herzens beurteilen, und ebenso solle unser Herz entscheiden, ob der Franzose oder der Brite trefflichere Trauerspiele zu liefern vermöge. (Briefe über die Wienerische Schaubühne = Wiener Neudrucke 7, 1884. Seite 144 bezw. 154.) Über diese Materie später ausführlich.

[2] Vgl. Kap. II, Abschnitt 1.

garten geradezu der Poesie in der Seele „ein Gebiet des Eigentums zuerkannt" und ihr dieses Gebiet „genau angewiesen" hat, das ist nach Herders Meinung „Baumgartens große Ahnung" gewesen, durch die seine Definition bahnbrechend gewirkt hat[1].

In diesen psychologischen Bahnen, denen Baumgarten nunmehr die Wege geebnet hatte, war Moses Mendelssohn fortgeschritten. Für unseren Zweck kommen in Frage: „Briefe über die Empfindungen" und „Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften". Herders Urteil über die „Briefe über die Empfindungen" und die „Rhapsodie" siehe: IV, 147; über die „Hauptgrundsätze": IV, 148[2]. Mendelssohn sagt in den „Hauptgrundsätzen": „Die Dichtkunst, die Beredsamkeit, die Schönheiten in Figuren und Tönen dringen durch verschiedene Sinne zu unserer Seele"[3]. ... „Die schönen Wissenschaften, worunter man gemeiniglich die Dichtkunst und Beredsamkeit versteht, drücken die Gegenstände durch willkürliche Zeichen, durch vernehmliche Töne und Buchstaben aus."[4] ... „Das Mittel, eine Rede sinnlich zu machen, besteht in der Wahl solcher Ausdrücke, die eine Menge von Merkmalen auf einmal in das Gedächtnis zurück bringen, um uns das Bezeichnete lebhafter empfinden zu lassen als das Zeichen. Hierdurch wird unsere Erkenntnis anschauend. Die Gegenstände werden unseren Sinnen wie unmittelbar vorgestellt, und die unteren Seelenkräfte werden getäuscht, indem sie öfter der Zeichen vergessen und der Sache selbst ansichtig zu werden glauben."[5]

Man sieht, wie unbestimmt und unklar das alles noch ist. Immerhin ist die Gegenüberstellung von Künsten, die durch die Sinne wirken, und der Poesie, die unmittelbar wirkt, doch schon angedeutet, wenn auch mehr geahnt als ausgesprochen.

Bemerkenswert ist, daß Mendelssohn die Konsequenz, die sich aus der Anschauung, Poesie werde am vollkommensten in unmittelbarer Intuition erfaßt, ergibt, wenigstens einmal erwogen

---

[1] XXXII, 185.

[2] Vgl. Ludwig Goldstein, Moses Mendelssohn und die deutsche Ästhetik 1904, S. 42; s. auch darin das Kapitel: Mendelssohn und Herder, S. 216—225.

[3] „Philosophische Schriften" 1761, II, 71.

[4] a. a. O. II, 88.

[5] a. a. O. II. 89.

hat, nämlich die Unmöglichkeit oder wenigstens die Unfruchtbarkeit aller poetischen Ästhetik. Herder, der nur infolge seiner mangelhaft entwickelten Ratio[1] nicht dazu gelangte, diese seinem innersten Empfinden so außerordentlich entsprechende Anschauung klar auszusprechen, — Lotze[2] und mit Einschränkung auch Haym[3] haben später für ihn auf diese Konsequenz seiner Denkart hingewiesen — muß die Grundidee des Mendelssohnschen Gedankenganges äußerst sympathisch gewesen sein. Mendelssohns Ansicht nun ist die: Die Vernunft wird zur Störerin unseres ästhetischen Vergnügens, wenn sie der Entstehung dieses Vergnügens nachgrübelt[4]; wir fühlen nicht mehr, sobald wir denken; der Affekt verschwindet, sobald die Begriffe deutlich werden[5]. Die Wahrheit steht fest, kein deutlicher Begriff verträgt sich mit dem Gefühle der Schönheit[6]. Wenn auch Mendelssohn diese scharfe Formulierung seiner Behauptungen im Verlaufe der Untersuchung wieder abschwächen zu müssen geglaubt hat, so bleibt doch bestehen, daß er den Zwiespalt zwischen rational zergliedernder Ästhetik und dem durch unmittelbares Erfassen gewonnenen ästhetischen Vergnügen deutlich empfunden hat — ein Merkmal, das ihn zu den Eigentümlichkeiten des Herderschen Genius in enge Verwandtschaft setzt. Die Verbindung zwischen der Abneigung gegen die zergliedernde und Regeln[7] aufstellende Ästhetik und dem unmittelbaren Erleben poetischer Kunst ist freilich bei Mendelssohn noch nicht ausdrücklich hergestellt, aber sie zu ziehen, war von dem Gesagten aus nicht mehr allzu schwer. Was Herder anbetrifft, so ist kaum bei einem geistvollen Kopfe jener Zwiespalt so offenkundig geworden und von so weittragender Bedeutung gewesen, wie bei Herder. Für unser eingeschränktes Thema werden wir das in unserer Untersuchung zu erhellen haben.[8]

---

[1] Nämlich im Verhältnis zu seiner Fähigkeit gefühlsmäßigen Erfassens.
[2] In seiner „Geschichte der Ästhetik in Deutschland“, S. 85ff.
[3] a. a. O. II, 704.
[4] a. a. O. I, 7.
[5] a. a. O. I, 12/13.
[6] a. a. O. I, 15.
[7] Mendelssohn über Regeln in diesem Zusammenhang siehe a. a. O. I, 24f. (Über den Begriff „Regel“ vgl. Kap. 7.)
[8] Vgl. besonders Kap. 4.

Der Dritte endlich, der ebenfalls vor Herder auf die Poesie als Sprache der Seele von fern hingewiesen hatte, ist Home in seinen „Grundsätzen der Kritik“. Home war es, der die Baumgartensche psychologische Art der Poesieauffassung, freilich kaum von diesem beeinflußt, auf die poetische Kritik anwandte. Sein Werk gehört zu Herders frühester Lektüre; dieser erwähnt es schon 1766 in einem Brief an Scheffner[1]. Ausdrücklich legt es sich Home, und zwar nicht ganz mit Unrecht, als Verdienst bei, deutlicher, als bisher geschehen, gezeigt zu haben, daß alle echten Regeln der Kritik aus dem menschlichen Herzen hergeleitet werden müssen. Der empfindende Teil unserer Natur, erklärt Home, sei ein reizender Gegenstand für unsere Betrachtung. Homes Absicht ist nicht allein die Kritik; sondern ausdrücklich gesteht er, nicht leugnen zu wollen, daß er dabei immer die Absicht gehabt habe, „die Natur des Menschen zu erklären.“[2] Was Herder demnach bei Home anziehen konnte, und was auch von einigem Einfluß auf ihn gewesen sein mag, ist Homes Neigung zu analytisch-induktiver Methode. Zwar sind seine „Grundsätze“, wie der Engländer selbst betont[3], auch von abstrakten Erörterungen nicht frei, aber viel mehr Liebe hat er auf die analysierenden Darlegungen verwandt[4]; diese sind denn auch weit bedeutender, als die schon von Herder bemängelten äußerst schwachen systematischen Grundlagen.

---

[1] L.-B. I 2, 193. Vgl. auch Herder an Hamann vom Juli 1766. (Herders Briefe an Johann Georg Hamann. Herausgegeben von Otto Hoffmann, Berlin 1889 S. 26 Z. 32.) In dem Kreise der Königsberger und Rigaer Literaten wurde Home von Anfang an viel gelesen; so ist Lindners „Lehrbuch der schönen Wissenschaften . . .“ zum guten Teil von Home abhängig. (Vgl. K. A. Richter, Shakespeare in Deutschland in den Jahren 1739/70 S. 100ff.)

[2] a. a. O. I, 18.

[3] a. a. O. I, 35/36.

[4] A. a. O. I, 33 sagt Home: „Die systematische Methode, welche regelmäßig von den Grundsätzen zu ihren Folgen herabsteigt, ist der Strenge der Ordnung mehr gemäß. Aber wenn wir den entgegenlaufenden Weg in der analytischen Methode nehmen, so genießen wir ein empfindliches Vergnügen, wie wenn man in die Höhe steigt, ein Vergnügen, welches man bei einer anderen Methode nicht fühlet. Die analytische Methode ist der Einbildungskraft angenehmer. Die systematische wird von denen vorgezogen werden, die sich streng an die Ordnung halten und den natürlichen Regungen nichts nachgeben.“

Wenn so Herders eigenartige Poesieauffassung einigermaßen vorbereitet erscheint, so bleibt doch zwischen den eben dargelegten Äußerungen Baumgartens, Mendelssohns und Homes und der Herderschen Auffassung noch ein grundlegender Unterschied. Bei jenen behauptet der Gedanke, die Poesie zum Gefühlsleben in Beziehung zu setzen, doch nur mehr oder weniger die Stelle eines ästhetischen, auf begrifflich-rationalem Wege gefundenen Grundsatzes, blieb daher ganz auf die ästhetische Theorie eingeschränkt und für die praktische Poesieauffassung ohne nachhaltige Wirkung. Aus dem entgegengesetzten Seelenorgan entsprang die gleiche Auffassung bei Herder, keineswegs aus dem Verstande, sondern ganz aus dem unmittelbaren Empfinden. Die Herdersche Psyche ging von ihrer eigenen praktischen Rezeptionsweise der vorhandenen Dichtwerke aus: weil Herder vermöge seiner ihm eingeborenen Gabe die Dichtkunst als Sprache der Seele erfaßte, darum galt ihm auch auf ästhetisch-theoretischem Gebiet die Wahrheit: Poesie ist eine unmittelbar wirkende Kunst. Wie ungleich tiefer und fruchtbarer, vor allem wie verschieden von der Auffassungsweise der Baumgarten, Mendelssohn und Home die Herdersche Denkart war, ist demnach einleuchtend.

Ganz im Gegensatz hierzu war aber nun bereits eine Stimme laut geworden, deren Klang sich ganz in der Richtung der Herderschen Ideen vernehmen ließ: die Hamanns. Sein zum geflügelten Wort gewordener Ausspruch, mit dem er die „Aesthetica in nuce“[1] eröffnete, ist in seiner Bedeutung für Herder schon von Haym mehrfach zitiert worden: „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts“[2]. Wir fügen aus den nächstfolgenden Worten Hamanns noch hinzu: „Poesie ist eine Nachahmung der schönen Natur[3] . . . Die Natur wirkt durch Sinne und Leidenschaften[4] . . . Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder[5] . . .

[1] Herder schätzte das kleine Werk außerordentlich. Noch 1782 schreibt er an Hamann: „Ehegesternabend las mir Müller Ihre Rhapsodie in kabbalistischer Prosa vor, die ich seit Jahren nicht gelesen hatte; und ich wurde dadurch neu erquickt.“ (Briefe an Hamann, a. a. O. S. 179 Z. 26f.)

[2] Hamanns Werke, herausgegeben von Roth. II, 258.

[3] a. a. O. II, 280 u. 292/93.

[4] a. a. O. II, 280.

[5] a. a. O. II, 259.

Natur und Schrift sind die Materialien des schönen, schaffenden, nachahmenden Geistes[1]."

Herder zitiert und variiert diese Worte Hamanns zu verschiedenen Malen, so in der „Ältesten Urkunde"[2], in der Abhandlung „Spruch und Bild" in der vierten Sammlung der „Zerstreuten Blätter"[3], wo er fast die ganze von uns angezogene Stelle aus der Aesthetica wörtlich wiederholt, und noch in der „Kalligone"[4] in dem Kapitel: „Von der Dichtkunst, als eine menschliche Kunst betrachtet". — Fast noch deutlicher, jedenfalls eingehender erklärt sich Hamann über Poesie und Poesieauffassung in der kleinen Schrift „Leser und Kunstrichter"[5]. Dort ist diejenige Anschauung vorgetragen, oder besser: jene Auffassung zur Forderung erhoben, die Herder nachher den poetischen Meisterwerken gegenüber tatsächlich zur Anwendung gebracht hat: „Ein Magus muß man sein, wenn man unsere schönen Geister lesen will." Phantasie sei vor allem dem Künstler nötig, und statt „eigensinniger Regeln"[6] soll „schöne Willkür" herrschen. In mehrfachen Wendungen variiert Hamann den Satz: „Wer Willkür und Phantasie der Kunst entziehen will, der ist ein Quacksalber, der stellt ihrer Ehre und ihrem Leben wie ein Meuchelmörder nach." In den „Kreuzzügen eines Philologen" endlich stellt der Magus ganz deutlich der bewußt forschenden Ästhetik das unmittelbare Erfassen gegenüber, und zwar zugunsten der letzteren Erfassungsweise; er sagt: „. . . doch alle ästhetische Thaumaturgie reicht nicht zu, ein unmittelbares Gefühl zu ersetzen . . . Wie wollen Sie den erstgeborenen Affekt der menschlichen Seele dem Joch der Beschneidung unterwerfen?"[7] Die unmittelbare Vorläuferschaft Herders ist deutlich!

Schließlich sei noch ein englischer Kritiker erwähnt, der mehr in die Hamannische Richtung einschlägt, als in die der Rationalisten und daher hier Platz finden soll: Brown in seiner Schrift

[1] a. a. O. II, 292/93.
[2] VIII, 23.
[3] XVI, 18.
[4] XXII, 145.
[5] a. a. O. II, 400/12.
[6] a. a. O. II, 406.
[7] a. a. O. II, 198.

über Poesie und Musik. Herder erwähnt die Übereinstimmung seiner eigenen und der Brownschen Poesieauffassung nachdrücklich in der Rezension des Sulzerschen Wörterbuches[1].

Halten wir kurz inne und vergegenwärtigen wir uns das bisherige Ergebnis. Gemäß seinen innersten Grundkräften zeigt Herders Verhältnis zur Poesie eine zweifache Wurzel: einmal betrachtet er sie als einen Gegenstand der Ästhetik; dabei ist sein Standpunkt der empirisch-genetische. Daneben macht sich zweitens eine andere Art der Konzeption geltend, mit der das Gebiet strenger Ästhetik völlig verlassen wird und die daher nicht nur mehr dem Gehalte, sondern auch dem Ursprunge nach von allem Verstandesmäßigen weit entfernt ist: die Rezeption der Poesie als etwas in unmittelbarer Erfassung Gegebenem[2].

Bezüglich des ersten Faktums ist noch eine spezifizierende Überleitung von dem Abstrakten, in dem sich dieser Teil der Untersuchung zuletzt bewegte, zu konkreter Anwendung vonnöten. Jene ins Physiologische gerichtete Ausdeutung[3] der empirisch-genetischen Begabung Herders bedeutete natürlich nur einen von den vielen Zweigen dieses Baumes. Gerade bei der Frage nach Wesen und Ursprung der Poesie hatte sich seine Fruchtbarkeit gering erwiesen. Ertragreicher, sowohl zur Lösung dieser

---

[1] V, 398. Über das Verhältnis Herders zu Brown siehe im übrigen Kap. 3. — Gleichzeitig erwähnt Herder in demselben Sinne Blackwell über Homer, Blair über Ossian, Lowth über die Hebräer. Die Untersuchung des Einflusses dieser englischen Kritiker auf Herder, die uns hier zu weit führen würde, dürfte zeigen, was wir in anderem Zusammenhange nachzuweisen versuchen werden (vgl. Kap. II), daß der Einfluß der englischen Poesie-Ästhetik auf Herder von weit größerer Bedeutung ist, als bisher angenommen wurde, daß er jedenfalls dem der deutschen Ästhetik mindestens gleichkommt.

[2] Um das zu Bezeichnende möglichst zu verdeutlichen, wollen wir es einen Augenblick ein „mystisches Erfassen" nennen, ohne damit etwa behaupten zu wollen, daß das hier in Frage Stehende mit dem Wesen der Mystik identisch sei.

[3] Der für uns gerade in ihr liegende Vorteil war die Verknüpfung mit den erwähnten anderen Faktoren, weshalb das vierte Kritische Wäldchen einen besonders günstigen Ausgangspunkt darstellt. Auch insofern erscheint dieses dazu geeignet, als in ihm einmal der Weg, von dem Herder herkommt, sichtbar ist, darüber hinaus bereits eigene Leistungen sich zeigen und es schließlich vielfach schon über seine eigenen Resultate hinausweist. Ein so günstiges Zusammentreffen findet sich in kaum einer anderen Schrift.

Aufgabe[1], wie noch mehr für die Erfassung poetischer Werke in concreto war vielmehr ein anderer Zweig: Herders psychologisch-historische Begabung. Gegenüber jener ersten Fähigkeit unmittelbaren Erfassens bedeutet es das zweite grundlegende Charakteristikum für Herders Verhältnis zur Poesie, daß er es als Erster verstand, den vielfachen historischen Bedingtheiten, denen jedes Dichtwerk unterliegt, gerecht zu werden, ja diese zum Ausgangspunkt seiner Betrachtung zu machen.

Herder hat seiner Forderung, bei der Erfassung poetischer Werke historisch zu verfahren, in vielfachen Variationen Ausdruck verliehen; hier einige Beispiele, z. T. für den abstrakten Grundsatz, z. T. schon für die konkrete Anwendung:

II, 5 („Fragmente über die neuere deutsche Literatur", 1. Sammlung, 2. Aufl., Vorrede): Herder erklärt: „Ich habe meinen Geschmack aus mehr als einer Nation, Zeit und Sprache zu bilden gesucht."

II, 115 (Ebenda, 2. Sammlung, 2. Aufl.). Wenn man über Griechenland schreibe, meint Herder, müsse man untersuchen, „welchen Platz die griechische Nation gegen andere Völker und Zeiten habe"; in dieser Hinsicht sei uns bisher „kaum eine kleine Spalte eröffnet", und doch rücke ohne sie „alles in schiefen Schatten oder in falsches Licht".

III, 37 (Erstes Kritisches Wäldchen): Herder erklärt, man müsse sich in die griechische Welt zurückversetzen, wolle man die griechischen Tragödien mit ganzer Seele fühlen.

XXXII, 65 („Fragmente einer Abhandlung über die Ode"): Herder hält eine Untersuchung für nötig, „warum die Sophokles und Euripides durchaus keine Shakespeares und Racinen sind."

L.-B. I, 2, 195. Herder schreibt an Scheffner (1766): „Ich arbeite an einer Abhandlung über die Veränderung des Geschmacks und der Grundsätze bei Nationen bloß durch Zeitfolge . . ."

XI, 177 („Briefe an Theophron"): „Überall also muß man auf

[1] Ein näheres Eingehen auf die hier in Betracht kommende Abhandlung „Über den Ursprung der Sprache" — ihr für uns Wesentliches haben wir oben kurz angedeutet — versagen wir uns, da sie für den besonderen Zweck dieser Untersuchung gegenüber den „Kritischen Wäldern" nichts Neues bietet.

individuelle und Zeitumstände sehen, unter denen etwas zum Vorschein kam und ja nicht alles in alles mischen und werfen."

XI, 247 („Vom Geist der Ebräischen Poesie"): Herders historisch-individualisierende Methode führt ihn zu den feinsten Beobachtungen der Bedingtheiten von Kunstwerken: „Überhaupt habe ichs bemerkt, daß die Poesie jedes Volkes sich nach dem Klima richtet, in dem sie ist gebildet worden. Ein niedriger, kalter, nebliger Himmel gibt auch Bilder und Empfindungen der Art; wo er rein, frei, weit ist, bekommt auch die Seele Umkreis und Flügel."[1]

XII, 209 (ebenda II): „In der Kunst nehme man kein Beispiel einer anderen Nation und Sprache zum Muster; denn die Komposition eines Gesanges will aus der eigenen Natur der Empfindungen, Gesinnungen und Sprache geschöpft werden, in der sie erwachsen ist."

XVIII, 57 („Briefe zu Beförderung der Humanität", 7. Sammlung): „Unvermerkt werden wir also darauf geleitet, zu untersuchen, was jeder gegen jeden Ähnlichen in und außer seiner Nation, was seine Nation gegen andere vor- und rückwärts sei; und so ziehet uns eine unsichtbare Kette ins Pandämonium, ins Reich der Geister."

XX, 287 (Rezension von Böttigers Schrift über die griechischen Vasengemälde): „. . . Auf die andere Hoffnung, die der Erklärer gibt, auf den eigentümlichen Geist des gewiß frühgebildeten, westlichen oder Großgriechenlandes besondere Rücksicht nehmen zu wollen, muß sich jeder Sachverständige freuen, und dem Erklärer, der in die Schranken einer Laufbahn tritt, einen patriotischen, allgemein nützlichen Siegeswunsch zurufen. Ein großes Feld der schönsten Geschichte des menschlichen Geistes, der griechischen Poesie und Kunstfabel liegt vor ihm; in manchen derselben kann eine neue Epoche werden.

XX, 337 (Rezension von A. Th. Hartmanns Schrift „Über die Ideale weiblicher Schönheit in den Morgenländern"): „. . . Sehr unterhaltend wäre es gewesen, wenn der Vf. diese Umstände in ihren Ursachen und Folgen näher beäuget und in dem großen Haufen angenehmer Beschreibungen und Bilder Lebensarten,

[1] Vgl. dazu Brumoy, Le théâtre des Grecs, Tom. I. p. XX („Je n'en ai point épargné . . ." etc.) Siehe im übrigen Kap. 3.

Zeitalter, Völker, Sprachen gesondert hätte. In Hirtenzeiten der Ebräer schilderte man die Schönheit nicht, wie sie die Araber und Perser unter den Kalifen schilderten; die Indier hätten ganz für sich betrachtet werden sollen, und Ossians Galen scheinen gar nicht hierher zu gehören."

XX, 340 (Vorrede zu Maiers „Kulturgeschichte der Völker"). Über den Zweck aller historischen Studien und des historischen Verfahrens äußert sich Herder folgendermaßen: „Nur durch den Geist, den wir in die Geschichte bringen und aus ihr ziehen, wird uns Menschen- und Völkergeschichte nützlich. Geistlos zusammengestellte Facta stehen unfruchtbar da; auch die Entwicklung historischer Umstände kann keinen anderen Zweck haben, als Evidenz, Wahrheit."[1]

XXIII, 76 („Adrastea", 1. Stück): Eine Stelle, die zeigt, wie Herder seine historisch-individualisierende Auffassung des Geschehens zu dem sich ewig Gleichbleibenden, zum Ideal, in Beziehung zu setzen wußte: „Heut und hierin hat dieses, gestern und darin hat jenes Volk, jene Sprache triumphieret. Wer sich an eine Zeit, gehöre sie Frankreich oder Griechenland zu, sklavisch schließt, das Zeitmäßige ihrer Formen für ewig hält und sich aus seiner lebendigen Natur in jene Scherbengestalt hineinwähnet, dem bleibt jene unerreichbare lebendige Idee fern und fremd, das Ideal, das über alle Zeiten und Völker reichet."

XXVIII, 329 (Vorwort zum „Entfesselten Prometheus"): „Kein Wettstreit mit Äschylus sollten diese Szenen sein; sie nennen sich nicht einmal Drama. Denn wer vermöchte der Melpomene dieses gewaltigen Dichters ihre Keule zu entreißen[2],

---

[1] Auf Herders Verhältnis zur Geschichte und Geschichtsforschung werden wir später bei der Erörterung der Behandlung der Geschichte durch den dramatischen Dichter näher einzugehen haben (vgl. Kap. 11,3.)

[2] Diese metaphorische Wendung erinnert an Mendelssohns berühmten Ausspruch im 123. Lit.-Brief: „Wer aber ist kühn genug, einem Herkules seine Keule, oder einem Shakespeare seine dramatischen Kunstgriffe zu entwenden?" (Lit.-Briefe, Teil 7, S. 131.) Lessing hatte die Wendung im 73. Stück der Hamburgischen Dramaturgie in einiger Variation wiederholt, ohne Mendelssohn zu nennen: „Was man von dem Homer gesagt hat, es lasse sich dem Herkules eher seine Keule, als ihm ein Vers abringen, das läßt sich vollkommen auch von Shakespeare sagen." (Lachmann-Muncker, X, 95.) Vgl. auch Kap. 2.

und sie mit seiner Macht fortzuschleudern? Wer möchte aber auch zu unserer Zeit Prometheus' Charakter, wie Äschylus ihn darstellt, fortzuführen wagen?"

XXXI, 219 („Predigt über das Gleichnis von mancherlei Samenlande"): „Die ganze Welt mit allen ihren verschiedenen Stellen und Situationen, ... die ganze menschliche Natur mit ihren Sinnesarten, Charakteren und Gestalten — welch ein Blick! welch große vielartige Fabel!" So hat Herder hier ausgerufen, und wahrlich kaum Einer, der die unendliche Vielseitigkeit von Mensch und Welt eindringlicher erfaßt hätte wie er![1]

Nur ganz vereinzelt war vor Herder einmal auf die mannigfachen historisch-individuellen Bedingtheiten der Phänomene, zumal der künstlerischen, hingewiesen worden. Einen Anlauf zu individualisierender Erfassung hatte Heilmann in seinen „Kritischen Gedanken von dem Charakter und der Schreibart des Thucydides" gemacht, und Nicolai hatte im 57. Lit-Brief mit ausdrücklichem Lobe darauf hingewiesen[2]. Von größerer Bedeutung für Herder dürfte auch hier der Standpunkt Hamanns gewesen sein. Nur sein völlig mangelhaftes Konzentrationsvermögen mag den nordischen Magus gehindert haben, den Gedanken der historischen Methode mit größerem Nachdruck zu vertreten. Immerhin, wenn Hamann sich etwa in seinem „Kleeblatt Hellenistischer Briefe"[3] also vernehmen ließ: „Absicht, Zeit, Ort eines Autors sind alles Bestimmungen seines Ausdruckes. Hof, Schule, Handel und Wandel, geschlossene Zünfte, Rotten und Sekten haben ihre eigenen Wörterbücher", so war das ein Wink für den jüngeren Freund, den dieser gewiß nicht unbeachtet ließ. —

In den soeben aufgezeigten beiden Grundkräften,

Unter allen Anerkennungen, die Herders psychologisch-historische Methode schon zu dessen Lebzeiten gefunden hat, ist die Jean Pauls wohl die freudigste; sein Urteil sei daher hier zitiert; am 31. Juli 1797 schreibt Jean Paul an Herder: „Gott gebe, daß die künftigen Jahrhunderte Sie mit dem umfassenden latitudinarischen Sinne lesen, womit Sie darstellen ... Aber da Sie wahrhaft poetisch und dramatisch in Ihre Denkweise jede fremde, sowohl der Völker als Individuen, auffassen und schonend einweben, da Sie aus jedem Irrtum die Wahrheit ziehen: so findet jeder in Ihrem weiten System leichter seines als Ihres." (Düntzer A, I, 289.)

[2] Teil 3, S. 193f.

[3] a. a. O. II, 210.

der fast wie Eingebung wirkenden unmittelbaren Erfassung und der Fähigkeit psychologisch-historischen Verständnisses, stellt sich Herders Verhältnis zur Poesie erschöpfend dar. Alles, was Herder Fruchtbares über Poesie zu sagen wußte — gerade auch über dramatische Kunstwerke — liegt in ihnen beschlossen, und alles, was außerhalb dieser Sphäre an wertvollen Leistungen auf poetisch-ästhetischem Gebiet möglich war, davon hat Herder niemals etwas zu erreichen vermocht. Größe und Grenzen des Herderschen Genius sind so durch jene beiden Grundkräfte bezeichnet.

Es ist einleuchtend, daß zwischen diesen beiden Seelenvermögen mannigfache Berührungspunkte bestanden. Im Einzelfalle durchdrangen sie sich häufig und ergänzten sich wechselseitig; so wird schließlich das Gesamtbild, das uns Herder bietet, das eines äußerst feinsinnigen Nacherlebens, eines wahrhaften Sich-Einfühlens in den Geist des Dichters und seiner Schöpfung, ein Bild, wie wir es eingangs nannten, eines reproduktiven Künstlers. Daß trotzdem beide Geisteskräfte bisweilen auch sehr ungleich, die eine fast losgelöst von der anderen, wirken konnten, tatsächlich oft so gewirkt haben und daher in ihrer Darstellung nicht anders als gesondert zu betrachten sind, das möge aus der nunmehr folgenden Analyse der besonderen Anwendungen noch mehr hervorleuchten, als dies, wie wir hoffen, aus der bisherigen abstrakteren Erörterung schon der Fall gewesen ist.

Kapitel 2.

Das Drama als Erlebnis: Herder und Shakespeare.

Es ist leicht ersichtlich, warum die allgemeineren Erörterungen des 1. Kapitels voraufgeschickt worden sind, auf welches Gebiet sie nunmehr in concreto angewandt werden sollen: auf Herders Shakespeare-Erkenntnis.

Das Thema Herder und Shakespeare hat in neuester Zeit vor allem in Gundolfs ungemein tief schürfendem Shakespearebuch[1]

[1] Fr. Gundolf, „Shakespeare und der deutsche Geist“ [2], 1914.

eine eingehende und im ganzen sicher glückliche Behandlung erfahren. Aber im Rahmen der Aufgabe, die sich Gundolf gestellt hatte, war ein näheres Eingehen auf Herder, eine erklärende Ableitung dessen, was Herder für Shakespeare geleistet hat, aus Herders innerstem Wesen, aus seiner Auffassung der Poesie überhaupt und vor allem aus der Entwicklung des Herderschen Geistes schlechterdings nicht möglich. Noch ein Zweites vermissen wir trotz der in diesem Punkte obwaltenden Absichtlichkeit des Verfassers an dem Buche: die philologischen Nachweise für die aufgestellten Behauptungen; was Gundolf bietet, ist eine rein ästhetische Darlegung, fast mehr künstlerischer Natur als wissenschaftlicher, ganz und gar nicht philologischer. Und doch, meinen wir, würde der wissenschaftliche Wert des Buches vielleicht noch größer sein, wenn uns darin neben den ja unbestreitbar stets in geistvollster Manier vorgetragenen Resultaten der geistigen Verarbeitung des Stoffes auch — etwa in einem Anhang — ein Blick in den Quellenapparat des Darstellenden vergönnt wäre.

Einiges von diesem philologisch-kritischen Material für das Thema: Herder und Shakespeare zu liefern, ist zunächst unsere Absicht.

Die moderne Herderforschung ruht, wie überall, so auch hier, auf Hayms Meisterbiographie. Gerade das Shakespeare-Kapitel[1] ist mit Recht von Suphan als eine der glänzendsten Partien des Werkes gekennzeichnet worden. Die Erörterung über Shakespeare bei Gerstenberg, Lessing und Herder, wie Herder zwischen Gerstenberg und Lessing in die Mitte tritt, indem er die einseitige rationalistische Härte Lessings durch eine neue Art der Problemstellung mildert und andererseits den schon bei Gerstenberg vorhandenen, aber noch keineswegs zu voller Klarheit durchgebildeten historischen Gesichtspunkt nun zum leitenden der ganzen Darlegung macht, das ist bei Haym vortrefflich dargestellt. So klar ist bei ihm der historisch-individualisierende Standpunkt Herders dem einseitigen Hellenismus Lessings gegenübergestellt, daß man nur schwer begreift, wie Gundolf, der an anderen Stellen doch das Richtige ausspricht, dessen Stärke aber nicht immer Klarheit und Konsequenz ist, diesen grundlegenden Gegensatz

[1] Vgl. Haym a. a. O. I. 428ff.

wieder verwischen konnte: beide, Lessing und Herder, so sagt er ohne jegliche Differenzierung, „verehren die Griechen als höchstes Muster und den Aristoteles als den richtigen Erkenner der Erfordernisse der Tragödie“[1]; ja, er sucht — dabei bleibt es doch trotz aller gewundenen Wendungen und Gegenwendungen — selbst Lessing einen historischen Gesichtspunkt zu vindizieren, was denn doch — leider, aber gewißlich — Lessing am allerfernsten gelegen hat, wie bei Erich Schmidt schon längst festgestellt ist. Gerade in der Stellung zu den Griechen liegt einer der entscheidenden Unterschiede zwischen den so entgegengesetzten Naturen Lessing und Herder, und was vollends Aristoteles' Poetik anbetrifft, so werden wir später in einem besonderen Kapitel das überhaupt noch sehr wenig gründlich behandelte Verhältnis Herders zu dem griechischen Philosophen von Grund aus untersuchen und nachweisen, was ja als bloße Tatsache nicht allzu schwer zu erraten ist, daß dieses Verhältnis den fast kontradiktorischen Gegensatz zu demjenigen bildet, das Lessing mit dem antiken Theoretiker verband.

Was die Haymsche Darstellung anlangt, so war freilich vom Biographen nicht zu verlangen, daß er jedem einzelnen Problem der Forschung eine nach allen Seiten erschöpfende Behandlung angedeihen lassen sollte. Mit der Parallelisierung Gerstenberg-Lessing-Herder hat sich denn auch Haym im wesentlichen begnügt. Was er darüber hinaus noch anmerkt, betrifft seine — höchst berechtigte — Polemik gegen Kettners von einer völlig schiefen Einstellung des Gesichtspunktes zeugende Behauptung, Herder habe das Dramatische in Shakespeare episiert[2]. Dies führt bereits zu den Einzelheiten der Herderschen Stellungnahme. Zu dieser neuen umfassenden kritischen Darstellung der Shakespeare-Auffassung Herders wenden wir uns jetzt.

Allbekannt ist, daß die Shakespeare-Erkenntnis durch Herder eine wesentliche Förderung erfuhr. Allein sein neues, ungleich vertieftes Verhältnis zur Poesie, seine völlig neuartige Auffassung von dem, was eigentlich Poesie sei, ist es, was ihn instandsetzte, die bisherige Shakespeare-Auffassung um ein gutes Stück zu ver-

---

[1] Vgl. Gundolf a. a. O. 202.

[2] Vgl. darüber unten.

tiefen. Und deshalb gilt das Wort: nicht allein als abgeschlossenes Interessengebiet, etwa gar als einzelne Abhandlung (Shakespeare-Aufsatz) sind Herders Äußerungen über Shakespeare zu betrachten; nur im Zusammenhang mit seiner Auffassung vom Wesen der Poesie, aus dieser als ihrem Urgrund entwickelt, werden sie, und noch mehr Herder als schaffende Persönlichkeit, erst in vollem Umfang verständlich.

Das Neue nun ist dies: Herder begriff Shakespeare in unmittelbarer Empfindung, nicht erst durch das Medium des kritischen Verstandes, der ästhetischen Betrachtung; Herder taucht in Shakespeare gewissermaßen ganz unter, um mit ihm ganz eins zu werden, ihn ganz zu fühlen, ganz zu erleben[1]. Einige Erläuterungen:

VIII, 183/84: Eine für die Art der Herderschen Shakespeare-Auffassung außerordentlich bezeichnende Stelle findet sich in „Erkennen und Empfinden" (1778). Das Intuitive, Unmittelbare, rein Empfindungsmäßige des Herderschen Erfassens ist so stark, daß er unvermerkt seine Rezeptionsweise zur Produktionsmethode Shakespeares werden läßt! Wie tief, ruft Herder voll Bewunderung, ist nicht der barbarische, gotische Shakespeare durch Erd-

[1] Die Grundlinien für die Stellung der Herderschen Shakespeare-Erfassung in der Entwicklung der deutschen Ästhetik sind bereits von Haym, Minor-Sauer, Gundolf u. a. gezogen worden; daher hier nur kurz folgende Zusammenfassung: Lessing war vom Standpunkt dramaturgischer Kritik zu Shakespeare gelangt; Herders Shakespeare-Erkenntnis ist keineswegs als Fortführung der Lessingschen Konzeptions-Methode zu betrachten. Herder ist vielmehr Führer und Interpret des neuen Geistes der Zeit, der über die Dürre des Rationalismus hinaus nach neuer Lebenskraft verlangt. Die Empfindung, die Sprache der Seele erwachten damals aus jahrhundertelangem Schlummer. Hamanns Auftreten bedeutet das Morgenrot des neuen Tages. Bei ihm ist noch alles jugendliche Ungeschlachtheit, dunkles Umhertasten, verworrenes Stammeln. Sein Schüler ist Herder. Er wird zum Propheten des neuen Geistes. Was er sucht, ist: Ursprünglichkeit, Innigkeit des Gefühls, Echtheit der Leidenschaft, Offenbarung ewiger Wahrheiten, Erfassung des Lebens selbst. Darum ist sein Weg: Zurückgreifen auf die schöpferischen Urkräfte des Menschengeistes. Poesie und Gottesgefühl werden so die Gebiete seiner Geistesarbeit. (Vgl. Kapitel 12.) Was er nicht suchte und worin er, wie die ganze durch ihn mit angeregte neue Genierichtung, sich stets unfruchtbar erwies, sobald er einmal darauf ausging, ist: wissenschaftlich-begriffliche Forschung, theoretisch-methodische Kritik. (Vgl. die Darstellung Hayms.)

lagen und Erdschichten überall zu den Grundzügen gekommen, aus denen ein Mensch wächst; ein Charakter, von Shakespeare geschaffen, geführt, gehalten, ist oft ein ganzes Menschenleben in seinen verborgenen Quellen. Und nun: „Ohne daß ers weiß“[!], malt er die Leidenschaft bis auf die tiefsten Abgründe und Fasern, aus denen sie sproßte. Es gibt keine haltlosere Behauptung als die, Shakespeare sei kein Physiognomist. Was ein wirklicher Physiologe ist, mit allem, wie sich Physiologie auch nach außen zeigt, das weiß niemand besser zu sagen, als wer Hamlet und Lear, Ophelia und Othello auch nur im Traume gesehen hat. „Unvermerkt“[!] malt Shakespeare seinen Hamlet bis auf die Haare, und wie ist nicht bei ihm alles Äußere nur ein Abglanz der inneren Seele. — Zu diesem Zweck den Dichter zu studieren, statt unnütze Lobreden zu halten und kindische Rezensionen zusammenzuschreiben, ist die sehr berechtigte Forderung, die Herder hier an die deutschen Kunstrichter stellt.

VIII, 208/9: Wenn Herder hier die Forderung aufstellt, man sollte jedes Buch als den Abdruck einer lebendigen Menschenseele betrachten können, so hat er damit treffend gekennzeichnet, als was er Shakespeare auffaßt. Tatsächlich als vollendeten Maler der Menschenseele betrachtet Herder den großen Dramatiker; er empfindet, wie sich alle Gegenstände, Handlungen und Charaktere der Welt in Shakespeare spiegeln[1]. In höchst origineller Weise verleiht er dieser Anschauung einmal Ausdruck, wenn er sagt, von der Hygrometrie, Photometrie und Dynamik wie von allen kleinsten Kleinigkeiten der menschlichen Seele gebe Shakespeare Proben.

VIII, 433: Wenn Herder an anderer Stelle vom Dichter äußert: er ist „Schöpfer eines Volkes um sich; er gibt eine Welt zu sehen und hat die Seele in der Hand, sie zu führen, wohin er will. So soll es sein, so wars ehemals; immer aber und überall kann nur ein Gott solche Dichter geben“, so ist es zweifellos niemand anders als Shakespeare, an den er dabei denkt.

VIII, 420: „Welch ein Schatz der Nation ist's, einen Shakespeare, ein Buch der Sitten und menschlichen Szenen aus und nach ihm zu haben! Er hat freilich kein System; seine Seele ist

[1] Vgl. VIII, 229.

so weit wie die Welt, sein Schauplatz ist für alle Sitten und alle Völker." Wenn Herder nun fortfährt, eine ähnliche Seele gehöre auch dazu, Shakespeare zu umfassen und anzuwenden, wie er angewandt sein wolle, so hat er mit dieser sehr richtigen Bemerkung sich zugleich selbst aufs treffendste charakterisiert, denn er selber ist's, der über ein Verständnis für die Psyche der Völker verfügt, so allumfassend wie kaum ein Zweiter.

VIII, 417f.: Herder nennt Shakespeare einen „Koloß von dichterischer Wirkung aufs menschliche Herz". Ungeachtet der leeren Bretterwände seines Gerüstes und der Szenen einer unendlichen Welt, die er auf sie brachte, wirkt er doch wie ein Göttersohn oder ein Riese, ruft nach Belieben Leidenschaften hervor und bändigt sie, streut Lachen und Weinen, Kronen und Narrenkappen aus seiner Hand.

VIII, 419: Herder sagt voraus, Shakespeare werde ewig leben, solange Menschen fühlen und sich über Zeit und Konvenienz hinwegsetzen können.

IX, 544: „Shakespeare ist Geschichte der Menschheit in Anschauen gebracht; alle seine Szenen sind einzelne wehende Blätter aus dem großen Buche der Vorsehung, und in diesem Betracht ist alles an ihm merkwürdig. ... Er läßt die Leidenschaften nicht bloß brausen und ihr Gebrause hören, sondern führt uns zugleich in die Zauberkluft und eröffnet jeden Gang, aus dem sie kommen."

IX, 299: Wiederum preist Herder Shakespeare als Menschenkenner, als den, der „Begebenheiten und Leidenschaften in ihren verborgensten Fäden entwickelt".

Ebenso wie in der Beziehung auf die Volkspoesie[1], so ist auch in anderer Hinsicht Carolinens Darstellung des Herderschen Verhältnisses zu Shakespeare in den „Erinnerungen" durchaus treffend zu nennen; sie sagt: „,... Er verachtete die herzlosen Regelmenschen und Regelbücher ... Echtes Genie des Geistes hielt er für unzertrennlich vom Herzen ... Mit Shakespeare, der in die verborgene Welt der Geister und Seelen so tiefe Blicke hat, sympathisierte er und liebte ihn darum auch ungemein; mehr vielleicht als keinen anderen Dichter ..."[2]

[1] Vgl. Kapitel 4.

[2] Vgl. Erinnerungen a. a. O. S. 283/85.

Ebendieselbe Auffassung ist es, die Herder im Shakespeare-Aufsatz eindringlich vorgetragen hat. Die Abhandlung ist so allgemein geläufig, daß eine Angabe der betreffenden Stellen genügen möge: V, 219, 220, 221, 222; im ersten Entwurf: V, 238; in der zweiten Niederschrift: V, 238/39. Nur um weniges verändert ist der Gesichtspunkt, unter dem Herder den großen Dramatiker ein Menschenalter später in dem ausführlichen Aufsatz der „Adrastea" betrachtete[1]; der Grundton der Herderschen Konzeptionsweise ist genau der gleiche geblieben. Vergleiche besonders XXIII, 373.

Weit bekannter noch als die intuitive Art seiner Erfassung ist das historisch-individualisierende Moment der Herderschen Shakespeare-Kritik; auch hier kann daher die bloße Stellenangabe eine eingehende Erörterung vertreten: Vergleiche: V, 209/13; für Aristoteles insbesondere 212/13; beides ausführlicher wiederholt: XXIII, 349ff. Außerdem sei an dieser Stelle für die Entwicklung einer historisch-kritischen Denkweise im allgemeinen, nicht in Beschränkung auf die Shakespeare-Erfassung, vor Herder auf Kapitel 3 verwiesen; ebenso für Herders Auffassung von Dramaturgie und Theorie auf Kapitel 9. Erst die Ausführungen dieser späteren Abschnitte werden ein nach allen Seiten hin abschließendes Urteil auch des Herderschen Verhältnisses zu Shakespeare gestatten.

Weit weniger Klarheit als über die Herderschen Äußerungen selbst herrscht indes trotz der umfangreichen Literatur über diese Gebiete über die Stellung, die Herders Anschauungen in der Entwicklung des Shakespeare-Kritik einnehmen. Vor allem, worauf diese fußen, ist noch wenig bekannt. Gründlich erörtert ist nur das Verhältnis zu Gerstenberg und Lessing. Andere deutsche Vorläufer Herders haben sich immerhin so ausgiebiger Forschung zu erfreuen gehabt[2], daß auch hierfür die Vervollständigung der Quellennachweise genügen mag.

---

[1] Vgl. über Herders Schicksalsbegriff in der „Adrastea" und seine Bedeutung für Herders dramaturgische Ästhetik Kapitel 9 und 12.

[2] Vgl. etwa die Übersicht bei K. A. Richter „Shakespeare in Deutschland von 1739 bis 1770"; siehe dort für Hamann: 66, 73/75; Gerstenbergs „Braut" 91/96, den wenig bedeutenden Schmid: 101/103 etc.

Zunächst die Literaturbriefe: vgl. für Lessing über Shakespeare[1]: 17. Lit.-Brief (Lessings Schriften a. a. O. VIII, 43); 52. Lit.-Brief (a. a. O. VIII, 145); 81. Lit.-Brief. Für Mendelssohn über Shakespeare vgl.: 84. Lit.-Brief (Teil 5, 111/12); 123. Lit.-Brief (Teil 7, 133 usw., auch 130/31); 147. Lit.-Brief (Teil 9, 72); 254. Lit.-Brief (Teil 15, 175); 273. Lit.-Brief (Teil 17, 129); 311. Lit.-Brief (Teil 21, 108). Für Nicolai: 172. Lit.-Brief.

Daß Herder mit Hamann zusammen Hamlet las, weiß man; weniger vielleicht, daß Hamlet das einzige Shakespearesche Stück ist, das Hamann in den Druckschriften bis 1770 — und zwar ziemlich häufig — zitiert[2]. Vgl. Hamanns Werke a. a. O. II, 53, 83, 96, 269. Dagegen wird nur einmal „Tempest"[3] zitiert, ebenso einmal „Sommernachtstraum"[4], übrigens dieselbe Stelle[5], die Herder in der „Ältesten Urkunde" nennt[6].

Mochte Wieland noch so vieles an Shakespeare auszusetzen haben, der Grundgedanke Herders, die Betonung der Naturwahrheit der Shakespeareschen Darstellung findet sich auch schon bei ihm. Im „Agathon" hebt er hervor, Shakespeares Dramen seien „natürliche Abbildungen des menschlichen Lebens . . ." Ganz wie Herder meint er, Shakespeare sei „derjenige unter allen Dichtern seit Homer, der die Menschen vom Könige bis zum Bettler und vom Julius Cäsar bis zum Jack Falstaff, am besten gekannt und mit einer Art von unbegreiflicher Intuition durch und durch gesehen hat."[7]

Shakespeare als Genie hatte auch schon Dryden in seinem „Essay on Dramatic Poesie" hingestellt, von dem Herder zumindest einen beträchtlichen Teil aus Lessings Übersetzung im

[1] Ein flüchtiger Hinweis Lessings auf Shakespeare findet sich schon in der Vorrede zu den „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters." (Vgl. Lessing a. a. O. IV, 52 Z. 25.)

[2] Daß Hamann gerade für „Hamlet" besondere Vorliebe hatte, scheint aus der Anlage seiner Natur leicht erklärlich.

[3] Vgl. a. a. O. II, 220.

[4] Ebenda S. 287.

[5] „Sommernachtstraum" I. 1.

[6] Vgl. VI, 259.

[7] Agathon, Buch 10, Kap. 1. (Originalausgabe von 1766, S. 192ff.; vgl. Hamb. Dram. a. a. O. X, 78.)

4. Stück der „Theatralischen Bibliothek“ kannte[1]. Shakespeare ist nach Drydens Ansicht „derjenige von allen neueren und vielleicht auch alten Dichtern, der den ausgebreitetsten, uneingeschränktesten Geist hatte“[2]; in den meisten „unregelmäßigen“ Stücken von Shakespeare zeige sich eine männlichere Einbildungskraft und mehr Geist und Witz als in irgend einem französischen Drama[3]. Mit Jonson verglichen, ist Shakespeare zweifellos das größere dramatische Genie; er ist der Vater der modernen Dramatik; man bewundert Jonson, aber man liebt Shakespeare. „Unvergleichlich“ nennt Dryden Shakespeare[4].

Wir sind damit bei der englischen Ästhetik angelangt. Hier stand der Forschung noch ein großes Gebiet offen. Tatsächlich sind es die englischen Kritiker, die Herders Shakespeare-Auffassung, insbesondere auch den Shakespeare-Aufsatz von 1771/73, weit nachhaltiger und entscheidender vorbereitet und beeinflußt haben, als etwa Lessing und Gerstenberg[5].

In Frage kommen vornehmlich: Pope, Warburton, die beiden Brüder Warton, Johnson, Young, Home, Hurd und Lady Montagu. Ihr Einfluß auf Herder ist nach Gehalt und Umfang ein sehr verschiedener.

---

[1] Herders eigene Dryden-Studien scheinen sich nicht eben auf dessen dramatische Abhandlungen usw. erstreckt zu haben; keine einzige Stelle in den Werken noch irgendeine sonstige Bemerkung deutet darauf hin. Wenn Herder von Dryden spricht, sind es meist nur flüchtige Bemerkungen, oft die blosse Nennung des Namens; gewöhnlich handelt es sich um lyrische Poesie. (Vgl. das Register: XXXIII, 80.)

[2] Vgl. Lessing a. a. O. VI, 288.

[3] Freilich stehen so einsichtsvollen Äußerungen so platte gegenüber wie a. a. O. VI, 271 über die historischen Schauspiele Shakespeares. (Ein ganz ähnliches Urteil findet sich übrigens auch bei Sonnenfels, a. a. O. S. 220ff.)

[4] Vgl. a. a. O. VI, 284ff.

[5] Man bemerke, daß Herder die Verwandtschaft seiner eigenen Erkenntnismethode mit der der englischen Shakespeare-Kritik im Gegensatz zu der Manier der deutschen Schriftsteller selbst keineswegs entgangen ist: „Das Studium der Dichter [nämlich Shakespeares] zu diesem Zwecke [nämlich zu der intuitiv-enthusiastischen Erfassungsweise], so bemerkt er, haben meistens nur die . . . Engländer versucht; uns Deutschen ist . . . hier noch ein großes Feld . . . übrig.“ (Vgl. VIII, 184.)

Zunächst Herders äußeres Verhältnis zu diesen Kritikern, seine Kenntnis ihrer Shakespeare-Äußerungen[1].

Daß Herder zahlreiche englische Shakespeare-Herausgeber und -Kommentatoren kennt, geht aus verschiedenen Bemerkungen hervor; eine Anspielung auf die neuesten unter ihnen findet sich V, 209; gemeint können nach dem Zusammenhang nur sein: Warburton, Johnson, Hurd und Lady Montagu. V, 219 werden von Herder namentlich erwähnt: Home, Hurd, Pope und Johnson.

Von Pope kommt die Vorrede zu seiner 1725 erschienenen Shakespeare-Ausgabe in Betracht. Ob sie Herder z. Z. des Shakespeare-Aufsatzes schon im Original gekannt hat, ist ungewiß; für die spätere Zeit dürfte es als feststehend angenommen werden[2]; gelesen hat sie Herder gewiß schon in frühester Zeit, da sie von Wieland übersetzt worden war[3].

William Warburtons Shakespeare-Ausgabe erschien erstmalig 1747[4], und zwar mit einer Vorrede, in der sich der Herausgeber in nicht uninteressanter Weise über Shakespeare verbreitet. Herder kannte sowohl diese Ausgabe wie mehrere andere Werke Warburtons: I, 22; IV, 230; V, 389 (Hieroglyphen; vgl. auch VI, 363); VI, 284; VI, 289, 387, 405 (vgl. auch XXIII, 158), ferner Briefe an Hamann a. a. O. 103 äußert sich Herder über Warburtons Werk „The divine legation of Moses demonstrated."[5]

I, 421: Warburton als Shakespeare-Kommentator genannt.

---

[1] Es sei hier ein für allemal betont, daß mit den folgenden Darlegungen keine umfassende Kritik der Ansichten der genannten englischen Ästhetiker gegeben, vielmehr nur das für Herders Shakespeare-Auffassung Wichtige hervorgehoben werden soll.

[2] Mit Popes Werken beschäftigte sich Herder oft und mit Vorliebe; Caroline („Erinnerungen", a. a. O. I, 61) nennt Pope unter seinen Lieblingsschriftstellern.

[3] Wir zitieren daher nach dieser Wielandischen Übersetzung und zwar nach der Ausgabe der Berliner Akademie, Band 2, 1, 1909.

[4] „Shakespeare, The works of Shakespeare ... the ... text ... restored from the blunders of the first editors, and the interpolations of the two last; with a comment and notes by Mr. Pope and Mr. Warburton (Edited by the latter). 1747, 8°." — Die Ausgabe erlebte verschiedene Auflagen. Ferner verfaßte Warburton verschiedene Kommentare usw. über Shakespeare. (Vgl. den Katalog des Britischen Museums.)

[5] London 1738/41, deutsche Übersetzung 1751/53 (vgl. VI, 522 zu 284, Suphan).

Sehr richtig bemerkt Herder, weil Warburton Shakespeares Werke herausgegeben habe, sei er selbst noch längst kein Poet.

V, 229: Anspielung auf den „fetten Warburton" und zwar im Zusammenhang mit Shakespeare.

V, 242: Herder klagt, Warburton habe Shakespeare „beschulmeistert", weil er seine Vorlagen nicht in der richtigen Weise verarbeitet habe. Warburton verlange seinerseits von Shakespeare historische und philologische Richtigkeit[1].

V, 670: Warburtons Ausgabe der Werke Popes[2] erwähnt und nach dieser zitiert. —

Auf die wenigen Bemerkungen über Shakespeare in Thomas Wartons „Observations on the Fairy Queen of Spenser"[3] spielt Herder III, 233 an; auch L.-B. I, 2, 234 wird das Werk genannt[4]. Was Warton sagt, ist fast ausschließlich philologischer Art[5].

Bedeutsamer tritt Joseph Wartons, des Bruders Thomas', „Essay on the genius and writings of Pope" hervor. Nur der 1., 1756 erschienene Teil kommt in Frage[6]. Mendelssohn hatte im 1. Stück des 4. Bandes der „Bibliothek der schönen Wissenschaften" über 32 Seiten eine sehr ausführliche Analyse dieses umfangreichen Essays gegeben[7] und dabei nicht versäumt, die her-

---

[1] Ein Vergleich mit Warburtons Ausführungen in seiner Vorrede zeigt, daß dieses Urteil Herders — wie nicht selten bei ihm! — reichlich einseitig und hart ist. Vgl. im übrigen unten.

[2] Gemeint dürfte sein: „The works of Alexander Pope ... With the commentaries and notes of Mr. Warburton 1751. 8°". 1778 erschien diese Ausgabe in deutscher Übersetzung. — Einzelne Werke Popes wurden auch sonst von Warburton herausgegeben, so 1749, 1751, 1776 usw.

[3] London 1762.

[4] In der Bibliothek der schönen Wissenschaften war das Werk ziemlich ausführlich und günstig rezensiert worden ... (Vgl. ebendort 11. Band (1764), 189ff. Dagegen war der Verfasser, Thomas Warton, im 185. Lit.-Brief von Nicolai als schlechter Nachahmer Youngs getadelt worden.

[5] Vgl. Kap. 11,5.

[6] Der 2. Teil erschien 1784 und ist für Shakespeare auch sachlich weniger bedeutend. — Bis 1795 kennt Herder nur den 1. Teil, wie sein Brief an Heyne vom 23. 3. 95 beweist. (Vgl. Düntzer C II, 228); daß Herder das Werk damals durcharbeitete, geht aus einem Briefe an Eichhorn (vgl. Düntzer C II, 290 Nr. 24) hervor.

[7] Vgl. Bibl. d. schön. Wissensch. Teil 3/4, S. 500ff.

vorragende Wertschätzung, die der englische Ästhetiker Shakespeare im Gegensatz zu dem geschmähten Pope darbringt, namhaft zu machen[1]. Wesentlich knapper ist, was Lessing im 103. Lit.-Brief über das Werk bemerkt; immerhin fand sich auch hier ein Wort über Wartons Shakespeare-Auffassung[2]. Es muß eine deutsche Übersetzung des Werkes existiert haben, und ebenso gewiß hat Herder diese gekannt. Aus L.-B. III, 1, 230 (1770), („. . . und der Übersetzer des Essay on the Genius of Pope . . .") und bereits den Briefen an Hamann a. a. O., 38 (1767) (. . . „wenn Warton über Popes Gen. u. Schr. der Übers. würdig gewesen, so . . .") geht dies klar hervor[3]. Daß Herder den Essay gründlich studierte, ergibt sich außer den beiden soeben genannten Stellen auch aus IV, 282 und 297[4].

Samuel Johnsons Shakespeare-Ausgabe mit einer sehr langen Vorrede[5] erschien 1765. Im nächsten Jahre wurde sie von der „Jenaischen Zeitung von gelehrten Sachen" angezeigt[6]. Herder kennt die Ausgabe seit 1769, wie aus seinem Brief von Mitte März 1769 an Hamann[7] zu entnehmen ist. In den Werken wird Johnson als Shakespeare-Kommentator bereits I, 429 flüchtig erwähnt; eingehendere Kenntnis verrät V, 219 und V, 315, wo Herder Johnson das ihm von anderen ob seiner Verdienste um Shakespeare gespendete Lob streitig machen zu müssen glaubt. — Der englische Kritiker gehörte auch sonst zu Herders Lektüre;

---

[1] Vgl. a. a. O., S. 504.

[2] Vgl. Lessing a. a. O. VIII, 230.

[3] Die Übersetzung und ihren Autor ausfindig zu machen, ist dem Verfasser indes leider nicht gelungen. (Anscheinend erschien die Übersetzung zwischen 1760 und 1767, da Lessing in seiner Äußerung (1760) offensichtlich den englischen Text benutzte, eine Übersetzung also wohl nicht kannte.) Es wird daher im folgenden nach der englischen Ausgabe zitiert, und zwar nach dem Druck: London 1806.

[4] Vgl. im übrigen das Register der Suphanschen Ausgabe (XXXIII, 155), das freilich in ähnlich mangelhafter Weise wie bei „Weiße" (siehe darüber Kapitel 10) die beiden Brüder Thomas und Joseph Warton nicht getrennt aufführt.

[5] Wir zitieren im folgenden nach der Ausgabe „The Plays of W. Shakespeare . . . by Samuel Johnson and George Steevens . . . London . . . . . MDCCLXXIII", Band I.

[6] Vgl. ebenda 1766, S. 178ff.

[7] a. a. O. S. 53.

seine Zeitschrift „The Rambler"[1] wird III, 265 und V, 311 mit mäßigem Lobe erwähnt; Johnsons Fleiß und Gelehrsamkeit erkennt Herder an; der „arbeitsame Johnson" erweckt ihm Hochachtung[2]; ja, Herder wünscht sich selber einen „deutschen Johnson"[3]; aus seinem Wörterbuch, auf das er öfters anspielt, zitiert er XV, 124[4]. Herders Urteil deckt sich im allgemeinen mit dem Youngs, der ebenfalls die Gelehrsamkeit seines Landsmannes gerühmt, theatralischen Geschmack ihm dagegen abgesprochen hatte[5]. Ein billigerer Standpunkt war von Lady Montagu in ihrem Shakespeare-Essay geltend gemacht worden; diese hatte mit Recht Johnsons Ausführungen über Shakespeares dramatische Kunst und die drei Einheiten der Franzosen[6] in den Vordergrund gerückt[7].

Die Bedeutung von Youngs „Gedanken über die Originalwerke" für das Erwachen der deutschen Literatur um 1770 ist längst bekannt. Auch auf die Shakespeare-Ästhetik haben sie — freilich mehr mittelbar — nachhaltig eingewirkt. — 1760 findet sich am Schlusse des 99. Lit.-Briefes[8] eine Buchhändleranzeige des Werkes. Mendelssohn zitiert aus der Schrift eine kürzere Stelle im 117. Lit.-Brief[9]. Nicolai verteidigt im 172. Lit.-Brief Youngs Anschauungen gegen den Verfasser des „Neuesten aus der anmutigen Gelehrsamkeit", urteilt aber trotzdem nicht allzu enthusiastisch über das Werk. Hamann zitiert die Schrift in der „Aesthetica in nuce"[10]. Ein besonderer Nachweis für Herders Kenntnis des vielgenannten Werkchens dürfte sich erübrigen; auf genaues Studium Youngs in der frühesten Zeit weist im

---

[1] Sie erschien von 1750/52 (vgl. III, 489 [Suphan]).

[2] Vgl. III, 198, dazu auch I, 158/59.

[3] Vgl. I, 217.

[4] Vgl. schließlich auch II, 9. (Die übrigen XXXIII, 102 genannten Stellen sind für unseren Zweck ohne Bedeutung.)

[5] Vgl. Young, Gedanken über die Originalwerke. Deutsche Übersetzung Leipzig 1760, S. 68 u. 70; im übrigen vgl. unten.

[6] Vgl. darüber unten.

[7] Montagu, Versuch über Shakespeares Genie und Schriften, in Eschenburgs Übersetzung von 1771, S. 14. — Vgl. im übrigen unten.

[8] Teil 6, S. 272.

[9] Teil 7, S. 27.

[10] a. a. O. II, 266.

übrigen I, 256; insbesondere die Scheidung zwischen sklavischer Nachahmung der Alten und wirklicher Erreichung ihrer Größe hat Herder von Young übernommen; vgl. I, 383[1].

Nun zu Henry Home. In seinen „Grundsätzen der Kritik" ist Shakespeare nicht allein ein wesentlicher Faktor der Darstellung; nein, man kann sagen, sie sind ganz auf Shakespeare gegründet; eine einzige Apotheose seines großen Landsmannes ist Homes Werk. Bekanntlich sind die Darlegungen dieses Ästhetikers ganz und gar auf Zitate gestellt; die folgende Übersicht über die Zahl und Art der Zitierungen dramatischer Werke in den „Grundsätzen ..." möge die überragende Bedeutung Shakespeares für das Werk veranschaulichen.

Es werden genannt[2]:

I. Shakespeare:

Hamlet: I, 244, 329; II, 144, 278, 281; III, 82, 153, 192, 228, 259.

Macbeth: II, 236; III, 147 (2mal), 209/10.

Julius Cäsar: I, 99, 233, 327, 347; II, 251, 254, 329; III, 12, 95, 124, 139, 156, 205.

Othello: I, 109, 110/11, 118, 199, 219, 246, 453; II, 182, 200, 204, 213; III, 147, 190, 260, 283.

Lear: I, 134, 234, 239, 334; II, 176; III, 481, 283.

Sturm: I, 80, 117, 365; II, 206; III, 123, 194, 240.

---

[1] Abgesehen von der Shakespeare-Erkenntnis ist über Herders Verhältnis zu Young folgendes zu bemerken: in der ersten Epoche seines Schaffens (etwa bis 1770) steht Herder dem Engländer sympathisch, ja begeistert gegenüber (vgl. etwa I, 121 f.); es folgt eine Zeit, in der dieses Lob in scharfen Tadel umschlägt; das Unkräftige, auch zum Teil aufdringlich Lehrhafte des Youngschen Dichtens fordert den Spott des auf seinem Höhepunkt befindlichen Herder heraus (vgl. etwa V, 290/91); höchst interessant zu beobachten, wie sich dann unter dem Wechsel seines eigenen Standpunktes — besonders bezüglich des Verhältnisses des Ästhetischen zum Moralischen (vgl. Kap. 8) — auch Herders Urteil über Young wieder ändert; dessen Werke sind ihm jetzt (in der späten Weimarer Zeit) „das non plus ultra sinnreicher, witziger, erhabener, frommer Gedanken, glänzend wie das nächtliche Firmament" (vgl. etwa XXIII, 236); diese Urteile beziehen sich vor allem auf die „Nachtgedanken", aus denen Herder XXVII, 392/96 einige Stellen übersetzte. (Vgl. auch XVIII, 385.) — Ein ungünstiges Urteil über Young siehe endlich XXIII, 187.

[2] Zitiert wird nach der 1. Auflage von Meinhards Übersetzung (1763/66).

Troilus und Cressida: II, 87; III, 41, 86, 189.
Lustige Weiber: I, 25, 417 (2mal); II, 282; III, 219; 307.
Ende gut, Alles gut: III, 116 (auch sonst schon vorher).
Viel Lärm um nichts: II, 72, 78 (2mal), 86, 117; III, 44.
Romeo und Julia: I, 406; II, 100; III, 41, 82, 283.
Antonius und Cleopatra: I, 328; III, 96, 106.
Cymbelin: I, 245/46; III, 23, 86, 140, 185.
Kaufmann von Venedig: I, 27; II, 72, 73, 333; III, 94, 217.
Coriolan: I, 89; II, 329.
Die beiden Veroneser: II, 121, 296; III, 17, 107.
Wie es euch gefällt: I, 257; II, 89.
Wintermärchen: II, 140.

Königsdramen:

Richard II: I, 235, 241, 330 (2mal), 436; III, 6, 11, 20, 27, 33, 43, 78, 87, 98, 124, 138, 155, 189, 256.
Richard III: I, 339; II, 226, 293.
Heinrich IV: I, 29, 85, 87, 90, 292, 416, 473; II, 66, 69, 93, 219, 296; III, 21, 46, 47, 58, 61, 64, 90, 126, 139, 152, 153, 214, 218, 219, 238.
Heinrich V: I, 340/41; II, 46 (2mal).
Heinrich VI: I, 361, 453; II, 285; III, 11, 22, 44, 50, 61, 145, 197, 214.
Heinrich VIII: II, 200; III, 43, 47, 105, 166, 203.
Johann: I, 90; II, 207/8, 211, 994; III, 50.

II. Alle übrigen Dramatiker:

I. englische:

Congreve:

Braut in Trauer: I, 121, 195; II, 192, 193, 219, 250, 261, 287; III, 45, 73, 164, 480, 335, 339, 348.
Liebe für Liebe: II, 47; III, 321.
Der Falsche: II, 49, 242; III, 321.
Hagestolz: II, 71; III, 321.
Lauf der Welt: II, 46 und 48, 96; III, 349.

Dryden:

Don Sebastian: II, 299.

Alles für die Liebe: III, 99.
Antonius und Cleopatra: I, 331; II, 258, 300; III, 223.
Eroberung von Granada: I, 38, 378; II, 255/57 (3mal); III, 311.

Otway:

Das gerettete Venedig: I, 74, 94; II, 234, 268; III, 284.
Die Waise: I, 286/87; II, 163; III, 284.

Beaumont und Fletcher:

Philaster: II, 214.
Bonduca: I, 379.

Addison:

Cato: II, 286; III, 45.
Das Gespenst mit der Trommel: II, 222, 231.

Ben Jonson:

Sejan: I, 369/71 (2mal).

Southern:

Unschuldige Ehebruch: I, 431.
Capus: III, 228.

Rowe:

Jane Shore: II, 226.

2. französische:

Corneille:

Cid: I, 221; II, 196, 251, 296.
Cinna: II, 11, 183/87, 243, 284.
Horace: III, 309.

Racine:

Esther: II, 232, 241, 252; III, 227.
Phèdre: II, 276; III, 227.
Bajazet: II, 277; III, 227.
Iphigénie: III, 228.

Voltaire:

Brutus: II, 233.
Mariamne: III, 283.

Molière:

Der Geizige: II, 250.
Les précieuses ridicules: II, 47.

3. italienische:

Guarini:

Der treue Schäfer: I, 202/7; II, 147, III; 98, 110.

Tasso:

„Amint“ III, 60, 75.

4. antike:

Sophokles:

Trachinierinnen: III, 342.
Philoktet: III, 73.

Euripides:

Iphigenie auf Tauris: I, 355; III, 342, 344.
Hippolytus: II, 231, 249; III, 341, 343.
Alkestis: III, 342, 345.
Medea: III, 342.

Terenz:

Heautontimorumenos: I, 283.
Verschnittene: II, 283; III, 346.

Seneca:

Agamemnon: II, 241.

Insgesamt:

Shakespeare: 180	Engländer:	59
	Franzosen:	22
	Italiener:	6
	Griechen:	12
	Römer:	4
Shakespeare: 180	Alle übrigen:	103

= 283 dramatische Zitate.

Welche Bedeutung Shakespeare für Homes „Grundsätze der Kritik" hat, wurde außerdem schon von dem Übersetzer Meinhard in seinem Vorbericht treffend hervorgehoben[1]. Meinhard schließt sich seinerseits Homes enthusiastischem Urteil über Shakespeare, das sich bereits in bedeutsamer Weise dem Herderschen nähert, an; er sagt: „Die schönsten Beispiele findet er [Home] bei seinem großen Landsmanne, dem Shakespeare; und man kann hierbei nicht ohne die größte Verwunderung bemerken, wie dieses mächtige Genie bloß von einem glücklichen Instinkt in die verborgensten Gänge des menschlichen Herzens geführt worden, in die unser Autor durch die schärfsten Nachforschungen dringt"[2]. Herder selbst äußert sich[3] über Home insbesondere im vierten Kritischen Wäldchen[4]. Offenbar haben ihn die Ausführungen des englischen Ästhetikers zu ernsterem Nachdenken veranlaßt; noch ist er zu letzter Klarheit nicht gelangt; er will vorerst noch ununtersucht lassen, ob das Phänomen, welches Home in Shakespeare gefunden habe, wirklich in ihm enthalten sei; wenig behagt es ihm, daß Home meist vom Abstrakten her schließe und das Konkrete nur als Beispiel benütze.

Richard Hurds ausführlicher Kommentar zur Ars poetica des Horaz nebst verschiedenen Abhandlungen über dramaturgische Probleme[5] wird uns vornehmlich bei Besprechung der Kontroverse Haym-Hettner beschäftigen. Herder machte schon 1769 die Bekanntschaft des Werkes, wie aus einem Brief an Hamann[6] hervorgeht[7]. Anregung für ein Studium desselben konnte er in reichstem Maße in Lessings Dramaturgie, die sich bei Gelegenheit der Frage nach Allgemeinheit und Individuation der Charaktere in Komödie und Tragödie in ebenso eindringlicher wie anerkennender Weise mit Hurd auseinander gesetzt hatte[8], finden. Wie Hurd über Shakespeare dachte, geht schon aus der

[1] Vgl. auch den 332. Lit.-Brief (Lessing).
[2] Vgl. Home a. a. O. I, Vorbericht S. 4.
[3] Vgl. auch Kap. 1.
[4] Vgl. IV, 18, 21, 151, 152.
[5] 1749, deutsch von Eschenburg 1772.
[6] Vgl. Briefe an Hamann a. a. O. 60, Z. 18.
[7] In späteren Werken (ab 1772) wird Hurd des öfteren erwähnt. Vgl. XXXIII, 100.
[8] Vgl. a. a. O. X, 172ff.

einen Äußerung hervor, nicht allein in der Charakterzeichnung, sondern auch „in allen anderen noch wesentlicheren Schönheiten des Dramas“ sei Shakespeare ein „vollkommenes Muster“[1].

Endlich Lady Montagu's Essay über Shakespeares Genie und Schriften[2]. Über die Ansichten der Engländerin näheres unten; hier zunächst das zeitliche Verhältnis der Schrift zum Shakespeare-Aufsatz Herders. Daß Herder das Werk nicht im Original gelesen hat, ist kein Zweifel[3]. Er lernte es also erst durch Eschenburgs 1771 erscheinende Übersetzung kennen[4]. Wie ausnehmend ihn das Werk beschäftigte, beweist, daß er ihm selbst eine ausführliche Rezension zuteil werden ließ[5]. Die drei Redaktionen des Shakespeare-Aufsatzes nun entstanden in folgenden Zeiträumen. Erste Fassung: Ende Juni 1771. September 1771 muß die Arbeit „noch liegen“. Frühestens Anfang 1772: zweite Fassung. Nicht vor Januar 1773: dritte Fassung[6]. Danach ist anzunehmen, daß Herder den Essay noch nicht kannte, als der erste Entwurf seines Aufsatzes entstand, dagegen sehr wohl, als er die zweite und dritte Fassung desselben zu Papier brachte. Diese Anschauung bestätigt sich vollkommen, wenn man den Shakespeare-Aufsatz daraufhin prüft; in der ersten Redaktion sind weder Montagus Name noch Montagusche Gedankengänge zu finden; im zweiten völlig veränderten Entwurf indes begegnet

---

[1] Vgl. Hurd a. a. O. (Eschenburgs Übers.) II, 49. — Außer dem Horaz-Kommentar usw. kennt Herder von Hurd:

1. „Dialogues moral and political.“ London 1708, deutsch von Hölty und Voß 1775. (Vgl. XII, 440 zu XI, 60. Vgl. auch XXIV, 406.)
2. „Lettres on chivalry“ (vgl. V, 384, 523; VIII, 400; IX, 523; XXV, 63/64).
3. Gespräche über das Reisen. (V, 551.)

[2] Vgl. über dieses Werk und Herders Shakespeare-Aufsatz auch Haym a. a. O. I, 428ff. und Minor-Sauer, „Studien zur Goethe-Philologie“. Wien 1880, S. 247. (Kurze Bemerkung.)

[3] Klotz' Bemerkung über Lady Montagu scheint keinen Eindruck auf Herder gemacht zu haben. Vgl. III, 377 Z. 7 v. u.

[4] „Versuch über Shakespeares Genie und Schriften in Vergleichung mit den dramatischen Dichtern der Griechen und Franzosen. Aus dem Englischen übersetzt und mit einem doppelten Anhange begleitet von Johann Joachim Eschenburg. Leipzig 1771 bei Engelhart Benjamin Schwickert.“

[5] In der Allg. Deutsch. Bibl. (vgl. V, 312ff.).

[6] Vgl. V, S. XVII/XIX (Suphan).

uns eine ziemlich eingehende Auseinandersetzung mit der neuen Schrift[1]; in dem fertigen Aufsatz scheint die erste Woge des Interesses bereits abgeebbt zu sein[2]. Nach alledem ist klar, daß der Einfluß der Montaguschen Anschauungen in die Zeit zwischen der ersten und zweiten Niederschrift zu verlegen ist.

Nunmehr die Äußerungen der englischen Ästhetiker im Vergleich zur Erfassung Shakespeares bei Herder.

Wenn Herder Shakespeare als „Schöpfer" bezeichnete, die unübertreffliche Naturwahrheit, Echtheit, Ursprünglichkeit, die tiefdringende Menschen- und Seelenkenntnis Shakespeares, seine grandiose Darstellung der Leidenschaften pries, so waren eben diese Momente fast bei allen den behandelten Ästhetikern in den verschiedensten Variationen bereits nachdrücklichst hervorgehoben worden.

Pope hatte betont, bei Shakespeare sei „jeder einzelne Charakter ebenso individual als im Leben selbst"[3]; anscheinend habe Shakespeare „die Welt durch unmittelbare Anschauung gekannt, mit einem Blick die menschliche Natur durchgeschaut"[4]; selbst in den Schilderungen der kleinsten Einzelheiten zeige er sich als hervorragendster Künstler[5]; majestätische Werke von gotischer Bauart, erhaben und feierlich, verdienten seine Dramen genannt zu werden[6].

Dieser Auffassung hatte der selbstbewußte Warburton ausdrücklich seine Billigung erteilt[7]. Auch seine Ansicht geht dahin, Shakespeare werde sehr zu Unrecht verkannt[8]. Wenn er auf den großen Dramatiker zu sprechen kommt, so macht die kühle Reserve, die er sonst streng zu wahren bestrebt ist, einer lebhafteren Redeweise Platz. Von allen literarischen Ausübungen forschender Männer, so meint Warburton, ob für den Nutzen oder zur Unterhaltung der Welt bestimmt, sind keine von so großer Wichtigkeit, oder noch besser für unser unmittelbares Interesse,

[1] Vgl. V, 243ff.
[2] Vgl. V, 229.
[3] Vgl. Pope a. a. O. 1.
[4] Vgl. a. a. O. 2.
[5] Vgl. a. a. O. 5.
[6] Vgl. a. a. O. 11.
[7] Vgl. Warburton a. a. O. 4.
[8] Vgl. a. a. O. 1.

als diejenigen, die uns mit der Kenntnis unserer Natur bekannt machen. Andere mögen den Geist üben oder die Einbildungskraft in Anspruch nehmen. Aber jene können nur das Herz veredeln und den menschlichen Geist zur Klugheit heranbilden. In dieser Wissenschaft nimmt unser Shakespeare anerkannt den ersten Platz ein, ob wir nun den wunderbaren Scharfsinn nehmen, mit dem er jeden verborgenen Beweggrund oder Lauf menschlicher Handlung erforscht, oder seine glückliche Art, mit der er diese Erkenntnis in den wahren und lebendigen Bildern mitteilt. die er uns von all unseren Leidenschaften, Begierden und Streben entworfen hat. Diese geben eine Lehre, die nie zu oft wiederholt oder vergegenwärtigt werden kann. „Es ist der Hauptzweck dieser Aufgabe, die genaue Aufmerksamkeit des Lesers darauf zu lenken"[1].

Weit ausführlicher noch spricht sich Johnson über Shakespeares Kunst aus. Daß dieser ein „getreues Bild der Sitten und des Lebens gibt"[2], daß seine Personen „unter dem Einfluß jener allgemeinen Leidenschaften und Grundsätze" handeln und sprechen, „von denen alle Menschen bewegt werden und von denen das ganze Lebenssystem in anhaltender Bewegung ist"[3], das ist dasjenige, was auch er nicht genug bewundern kann. Ja, er meint geradezu, aus Shakespeares Werken ließe sich ein „System bürgerlicher und volkswirtschaftlicher Klugheit" schöpfen[4]! Aus Shakespeares Dramen will er lernen, daß jederzeit eine Berufung von der Kritik an die Natur offen steht[5]. „Shakespeares Werk ist ein Wald, in dem Eichen ihre Zweige ausbreiten und Kiefern sich emporstrecken, zuweilen mit Unkraut und Dornengesträuch untermischt und zuweilen Myrten und Rosen Schutz bietend, dem Auge einen glänzenden Anblick und dem Geiste Ablenkung gewährend"[6]. Es gibt, so entwickelt er, eine Sorgfältigkeit der Beobachtung und eine Genauigkeit der Unterscheidung, die Bücher und Regeln niemals verleihen können; aus ihnen entspringt fast

[1] Vgl. a. a. O. 21.
[2] Vgl. Johnson a. a. O. 3, auch 6 und 22.
[3] Vgl. a. a. O. 4.
[4] Vgl. a. a. O. 4.
[5] Vgl. a. a. O. 8.
[6] Vgl. a. a. O. 23.

jede ursprüngliche und angeborene Vollkommenheit. Shakespeare muß die Menschheit scharfsinnig und im höchsten Grade neugierig und aufmerksam betrachtet haben. Andere Schriftsteller leihen sich ihre Charaktere von vorhergehenden Autoren und bringen nur durch das zufällige Anhängsel gegenwärtiger Art und Weise Abwechslung hinein; das Kleid ist ein wenig verändert, aber der Körper ist derselbe. Unser Autor mußte für beides, Stoff und Form, Sorge tragen. „Mit Ausnahme der Charaktere Chaucers, dem er, wie ich glaube, nicht viel verpflichtet ist, gab es im Englischen keinen Schriftsteller, und vielleicht in anderen modernen Sprachen nicht viele, die das Leben in seinen natürlichen Farben zeigten"[1]. . . . „Obgleich er [Shakespeare] viele Schwierigkeiten überwinden mußte und ihm so wenig Hilfe dazu geboten wurde, ist er imstande gewesen, sich genaue Kenntnisse von vielen Erscheinungsweisen des Lebens und vielen Arten angeborener Fähigkeiten zu verschaffen, sie mit großer Vielfältigkeit zu verändern, und sie mit sorgfältiger Unterscheidung zu zeichnen und durch richtige Verbindungen zur vollständigen Ansicht zu bringen"[2]. . . . . „Er war ein genauer Beobachter der unbelebten Welt; seine Beschreibungen haben stets einige Eigentümlichkeiten, die gewonnen wurden, indem er die Dinge betrachtete, wie sie wirklich sind"[3].

Insbesondere durch die unterscheidende und vergleichende Gegenüberstellung Shakespeares und der griechischen Dramatiker, genauer: durch die Vorbereitung einer solchen historischen Kritik hat sich Young ein Verdienst erworben. Ohne seine Unterscheidung der gedankenlosen Nachahmung der Alten und der Erreichung ihrer wirklichen Größe mit neuen Mitteln[4] ist Herders historisch-individualisierende Kritik im Shakespeare-Aufsatz schlechterdings nicht zu denken. Aber auch die Anerkennung und Hervorhebung Shakespeares selbst als Dramatikers erster Größe ist bei Young bereits ausgesprochen; als ein „männliches", d. h. in seiner Terminologie „höchstes" Genie will er diesen auf-

[1] Vgl. a. a. O. 26.

[2] Vgl. a. a. O. 27.

[3] Vgl. ebenda. Dazu endlich das Dryden-Zitat: Johnson a. a. O. 55. — Über Shakespeare und die Alten vgl. a. a. O. 9, 53.

[4] Vgl. Young a. a. O. an zahlreichen Stellen.

gefaßt wissen[1]; unter die „größten Genies“ rechnet er ihn einmal[2], ein andermal bezeichnet er ihn als „Originaldichter“[3], ein drittes Mal endlich meint er, Shakespeare „erfülle alle Wünsche“[4].

Daß Home genau dasselbe Urteil über Shakespeare hegt wie Herder, wird durch verschiedene Äußerungen des englischen Ästhetikers erwiesen. So a. a. O. I, 293: „... Shakespeare, dem nichts in der menschlichen Natur entgangen, so entfernt es auch vor den Augen gewöhnlicher Beobachter ist ...“ Am deutlichsten vorweggenommen ist Herders Shakespeare-Urteil bei Home a. a. O. II, 272/74: „Shakespeare übertrifft alle Skribenten in der Kunst, die Leidenschaften zu schildern; es ist schwer zu sagen, worin er vortrefflicher ist, ob in der Geschicklichkeit, jede Leidenschaft nach dem Eigentümlichen des Charakters zu bilden, die Gesinnungen zu treffen, die aus den verschiedenen Tönen der Leidenschaft entspringen, oder jede Gesinnung in den ihr eigenen Ausdruck zu kleiden ... Seine Gesinnungen sind mit der größten Richtigkeit dem eigentümlichen Charakter und den Umständen der redenden Personen angemessen; und nicht weniger vollkommen ist die Übereinstimmung zwischen seinen Gesinnungen und seinem Ausdrucke ...“ usw. Home nennt dann (a. a. O. II, 273) Shakespeare das „größte Genie zur dramatischen Poesie, welches die Welt jemals besessen“. Nur diejenigen können nach seiner Ansicht Shakespeares Schönheiten ganz empfinden, die eine „tiefe Einsicht in die menschliche Natur besitzen“. Shakespeare übertrifft alle die Alten und die Neueren in der Kenntnis der menschlichen Natur und in der Kunst, auch die dunkelsten und feinsten Bewegungen des Herzens zu entwickeln. Dies ist ein seltenes Talent, das für einen dramatischen Dichter von der größten Wichtigkeit ist, und dieses Talent ist es, das den Shakespeare über alle Skribenten sowohl in der tragischen als in der komischen Gattung erhebt.“ Man sieht, Home hebt genau die-

[1] Vgl. a. a. O., 32. — Vgl. auch Lessings (offenbar von Young abhängige) Auseinandersetzung im 81. Lit.-Brief (1760; Lessing a. a. O. VIII, 216), tragische Meisterstücke entstünden nicht in der Jugend, sondern im gereiften Mannesalter.

[2] Vgl. Young a. a. O., 34.

[3] Vgl. a. a. O., 65.

[4] Vgl. a. a. O., 78.

selben Momente bei Shakespeare heraus, die von Herder betont werden. Freilich erklärt er den technischen Aufbau der Shakespeareschen Dramen für mangelhaft[1], aber über den technischen Aufbau spricht Herder, wie über die spezifisch dramaturgischen Fragen überhaupt, nahezu gar nicht! — Über Shakespeare als größten Meister des dramatischen Dialogs äußert sich Home. a. a. O. III, 310f. Das Gespräch im Drama, meint er, müsse so geleitet werden, daß es zu einer wahren Vorstellung der Natur werde. Kein Autor, weder unter den Alten noch unter den Neueren, sei in dieser Kunst so mächtig wie Shakespeare usw.[2]. Als einen besonderen Vorzug Shakespeares hebt der englische Ästhetiker hervor, daß in ihm die dramaturgische Forderung nach einer Beziehung jedes Einzelnen auf das Ganze aufs trefflichste erfüllt sei; keine einzige unnütze Szene finde man in Shakespeares Schöpfungen[3]. Eine sehr feinsinnige Bemerkung zu Shakespeare findet sich bei Home I, 172; er sagt: „Die Seele, die durch das Hindernis Verdruß empfindet, ist zugleich geneigt, ihrem Verdruß nachzuhängen, indem sie das Vergnügen der Befriedigung sich vergrößert. Shakespeare hat diese Beobachtung fein ausgedrückt. „Alle Verhinderungen im Laufe der Phantasie sind Triebe zu mehr Phantasie““[4].

---

[1] Siehe etwa a. a. O. II, 274.

[2] Diese Äußerungen Homes fanden den besonderen Beifall Lessings (vgl. Lessing a. a. O. XV, 59); allerdings wurde das zustimmende Urteil Lessings erst 1786 im Theatralischen Nachlaß veröffentlicht, kommt also für Herders Shakespeare-Aufsatz nicht in Frage.

[3] Vgl. a. a. O. III, 322. — Auf Shakespeare als Originalgenie hatte auch Meinhard im „Versuch über die besten italienischen Dichter“ hingewiesen und dabei sehr einsichtige Bemerkungen über „Genie“ gemacht. Lessing hatte dem ausdrücklich zugestimmt (vgl. 103. Lit.-Brief, Lessings Schriften a. a. O. VIII, 283).

[4] Von Homes für Herder bedeutsamen dramaturgischen Äußerungen möge endlich noch Folgendes Erwähnung finden: Home verbreitet sich eingehend über die Tatsache, daß als Quelle der Handlungen die Leidenschaften zu betrachten sind. (Vgl. a. a. O. I, 48 und 60ff.) Ferner: Home II, 138ff.: Home rechtfertigt den Monolog im Drama und sucht zu beweisen, daß er natürlich ist. (Herder über Monologe siehe unten) (Polemik gegen Congreve). — Home II, 173/76: Home polemisiert gegen die beschreibende Manier in der Tragödie. Er meint, in den meisten Dramen herrsche eine „langweilige Monotonie, die niemals den verschiedenen Charakteren oder Leidenschaften angemessen“ sei; da unsere Sympathie niemals durch eine

Die Bedeutung des Shakespeare-Essays der Lady Montagu für Herders Shakespeare-Aufsatz endlich dürfte außerordentlich weittragend sein; gegenüber dem bisherigen Stande der Forschung sei mit Nachdruck betont, daß er um nichts geringer ist als etwa die Anregungen, die Herder aus Gerstenbergs Äußerungen über Shakespeare schöpfte. Ebenso wie Gerstenberg die unmittelbare Anregung für den ersten Entwurf des Aufsatzes bildete, ganz ebenso verdankt vor allem die zweite Redaktion Gehalt wie Gestalt Lady Montagu. In erster Linie die nunmehr stark erweiterte Auseinandersetzung über Shakespeare und die Alten (Aristoteles usw.), der fast ganz neu hinzukomponierte Exkurs über die Franzosen, wie die im ersten Entwurf ebenfalls fehlenden Erörterungen über Macbeth[1], dürften der eben frischen Anregung durch Montagus Essay zuzuschreiben sein[2]. Der Gehalt der Montaguschen Gedanken ist fast der gleiche wie der der Herderschen. Ganz im Sinne Herders meint die Lady, man müsse im dramatischen Kunstwerk nicht auf einzelne schöne Stellen acht haben, sondern auf die Komposition des Ganzen[3]; überraschend geradezu ist, daß die psychische Einstellung bei der Engländerin genau die gleiche ist wie bei Herder. „Natur und Empfindung," so meint Lady Montagu, „werden den Ausspruch tun, daß unser Shakespeare ein großes Genie ist." Fast muß man sagen, es ist kein Zufall, daß sich gerade in der Auffassung eines Weibes so tiefgehende Berührungspunkte mit der Herderschen Erfassungsweise darbieten; durchaus weiblich ist ja gedacht und empfunden, was Herder über Shakespeare sagt und mehr noch,

---

Beschreibung erregt werde, habe die beschreibende Manier, Leidenschaften auszudrücken, „eine sehr unglückliche Wirkung". „Ich bin versichert, daß in dieser Unvollkommenheit [nämlich der beschreibenden Art] der meisten englischen Schauspiele die Ursache liegt, die das Theater fast bloß auf den Shakespeare, seiner vielen Unregelmäßigkeiten ungeachtet, einschränkt." — Es folgt sodann bei Home eine Gegenüberstellung Shakespeares und Corneilles; vgl. darüber Kap. 3. — Gegen die Sittenlosigkeit der englischen Komödie eifert Home, dessen Äußerungen an dieser Stelle einen gewissen moralisierenden Einschlag zeigen, a. a. O. III, 424ff.

[1] Vgl. bei Montagu a. a. O. 34, 149, 159, 181ff., 183/86, 214.

[2] Vgl. unten, sowie Kap. 3 und vor allem Kap. 10 (Franzosen), ferner Kap. 7 (Aristoteles).

[3] Vgl. a. a. O. 16.

wie er es sagt[1]. — Die Naturwahrheit der Shakespeareschen Darstellung rühmt Lady Montagu nicht minder wie Johnson oder Home. Nicht allein die Führung der Handlung, sondern selbst Shakespeares Sprache und Ausdrucksweise eröffnen uns nach ihrer Ansicht einen Einblick in den inneren Gemütszustand der dargestellten Personen. „Shakespeare scheint die Kunst des Derwisch in den Arabischen Erzählungen besessen zu haben, der seine Seele in den Körper eines anderen bringen konnte und auf einmal seine Empfindungen in der Gewalt haben, seine Leidenschaften annehmen und alles das sich eigen machen konnte, was jener in seiner Lage tun und empfinden mußte"[2]. ... „So wie Shakespeare das menschliche Herz in seinem regelmäßigen, vernünftigen Zustande aufs genaueste schildern konnte, so hat auch niemand jemals die veränderten Gestalten desselben in den Herumschweifungen der Verrückung so glücklich getroffen"[3].

Nunmehr einiges über die Vorbereitung der historisch-individualisierenden Shakespeare-Auffassung Herders durch die englische Ästhetik.

Warburton bereits bemerkt[4], Pope habe zu Recht Shakespeare den schönsten und vollkommensten Gegenstand der Kritik genannt, aber diese Kritik dürfe nicht von solcher Art sein, wie sie mechanisch auf den Regeln, die Dacier, Rapin und Bossu aus der Vorzeit gesammelt hätten, aufgebaut worden sei. Vielmehr müsse der Dramatiker nach denjenigen Gesetzen und Grundsätzen beurteilt werden, auf Grund deren er selbst schrieb: Natur und gesundem Menschenverstand.

Schon auf den ersten Seiten seiner Vorrede macht Johnson — wenn auch noch verhüllt — einen historischen Standpunkt geltend[5]. Im weiteren Verlaufe der Darstellung wird dann der entgegengesetzte Weg von dem eingeschlagen, den die Kritik bislang gewohnt war; hatte man früher Shakespeare verurteilt,

---

[1] Vgl. Kap. 4.

[2] Vgl. a. a. O. 35.

[3] Vgl. a. a. O. 217. — Vgl. endlich zu: Shakespeare als Schöpfer auch: Joseph Warton a. a. O. I etwa 119, 222/23, 272/73, 380/81 und Hurd a. a. O. etwa II, 49.

[4] Vgl. für das Folgende: Warburton a. a. O. 15.

[5] Vgl. dazu auch Montagu a. a. O. 14.

weil seine Dramen nicht mit den drei Einheiten der Franzosen in Übereinstimmung zu bringen waren, so wird nunmehr auf Grund der Autorität Shakespeares gegen die hölzernen Regeln der Franzosen Sturm gelaufen. „Auf die Einheiten von Zeit und Ort, so sagt Johnson, hat er [Shakespeare] keine Rücksicht genommen, und vielleicht wird eine nähere Musterung der Grundsätze, auf denen sie beruhen, ihren Wert vermindern und die Verehrung, die sie seit der Zeit des Corneille im allgemeinen genossen haben, ihnen entziehen, dadurch daß man entdeckt, daß sie dem Dichter mehr Mühe, als dem Zuhörer Vergnügen bereiten"[1]. Mit peinlicher Gründlichkeit wird dann auseinandergesetzt, daß für die Dichtung „nichts wesentlich ist als die Einheit der Handlung, und ... die Einheiten von Zeit und Ort augenscheinlich aus falschen Voraussetzungen entspringen"[2]. Mit Nachdruck betont Johnson, er hoffe, aus seinen kurzen Anmerkungen würden andere Ermutigung zu einer erneuten Prüfung der Grundsätze des Dramas schöpfen; tatsächlich ist es Herder, der als unmittelbarer Nachfolger Johnsons bezeichnet werden kann; wenn der englische Kritiker den Leitsatz aufstellte: „Jedes Menschen Leistungen, um richtig eingeschätzt zu werden, müssen mit dem Zustande der Zeit, in der er lebte, verglichen werden, sowie mit seinen eigenen besonderen Umständen"[3], so war damit das Programm für den Shakespeare-Aufsatz gegeben.

Aus Youngs Schrift über das Originalgenie sei Folgendes genannt: „Shakespeare mischte kein Wasser unter seinen Wein und erniedrigte nicht sein Genie durch verdorbene Nachahmung. Shakespeare gab uns einen Shakespeare, und auch der Berühmteste unter den Alten hätte uns nicht mehr geben können. Shakespeare ist nicht ihr Abkömmling, sondern ihr Bruder"[4]. Auf solche Kardinalsätze antwortete Herder mit folgendem Reflex: „Wollte ein Genie wie Young ein Supplement zu Youngs Gedanken von Originalwerken schreiben: so müßte er untersuchen, wie weit die Griechen in jedem Fach Originale sein konnten und mußten ... Man müßte den Unterschied der griechischen wilden und

---

[1] Vgl. Johnson a. a. O. 15.
[2] Vgl. a. a. O. 18.
[3] Vgl. a. a. O. 20.
[4] Vgl. Young a. a. O. 66/67.

natürlichen Dichterzeiten von den unsrigen bestimmen ... ein Plan, der etwas mehr als ein Schulprogramm fodert"[1].

Der überraschend weittragende Einfluß Homes auf die Erschütterung der französischen klassizistischen Ästhetik durch Lessing und Herder, vor allem auch in der Verbindung mit der Shakespeare-Kritik ist bereits von K. A. Richter so ausführlich dargestellt worden, daß wir uns mit dem Hinweise auf diese Arbeit begnügen dürfen[2].

Genauer sei dagegen auf Lady Montagus Anschauungen über Shakespeare, die griechische Tragödie und die pseudo aristotelischen Regeln der Franzosen eingegangen; Lady Montagu sagt[3]: „Wir haben es schon erklärt, daß Shakespeare nicht nach den Regeln der Kritik gerichtet werden muß; und ebenso unbillig ist es, ihn völlig nach dem Herkommen irgend einer einzelnen Schaubühne zu beurteilen." ... „Es ist freilich der gemeinschaftliche Zweck der Poesie überhaupt, zu belehren und zu vergnügen; allein die Mittel dazu sind ebenso verschieden, als die Gattungen der Schreibart." ... „Es ist sehr bequem, sich immer auf eine unbestimmte, unrealisierte Idee der Vollkommenheit zu beziehen. Wir können sicher den Ausspruch tun, daß in einer jeden Kunst dasjenige gut ausgeführt ist, was nach den wiederholten Bemühungen großer Genies allem dem, was bisher hervorgebracht ist, kann gleich geschätzt werden. Wir können demjenigen sicher unseren Beifall geben, was die Alten gekrönt haben. Wir sollten daher unser Lob nie zurückhalten, so oft wir finden, daß unser Dichter die überall bewunderten Stellen der griechischen Trauerspieldichter erreicht hat; allein wir werden seinen eigentümlichen Talenten nicht Gerechtigkeit widerfahren lassen, ... wenn wir uns nicht an die ganz verschiedenen Umstände erinnern, unter welchen diese Stücke verfertigt wurden. Shakespeares Stücke waren bestimmt, in einer elenden Bude, vor unverständigen Zuhörern, die eben erst der Barbarei entzogen waren, aufgeführt zu werden. Die griechischen Trauerspiele wurden auf gemeine Kosten unter

---

[1] Vgl. I, 122/23.

[2] Vgl. K. A. Richter a. a. O. 87ff.

[3] Vgl. für das Folgende Montagu a. a. O. 11, 12, 13, 14; sowie zahlreiche andere Stellen.

der Aufsicht und dem Schutze des Magistrats zu Athen aufgeführt, wo selbst unter dem gemeinen Haufen Kunstrichter des Witzes und Kenner der öffentlichen Schauspiele waren. Der Zeitpunkt, in welchem Sophokles und Euripides schrieben, war derjenige, in welchem die schönen Wissenschaften und Künste einen Grad der Vollkommenheit erreicht hatten, nach welchem sich die Folgezeiten vergeben bestrebt haben" ... „Die Praktik und die Manier der drei berühmten griechischen Trauerspieldichter wurden in der Folge von den Kunstrichtern als dramatische Regeln festgesetzt. Zum Glücke für Shakespeare hat Herr Johnson, den sein Genie und seine Gelehrsamkeit über eine sklavische Ehrfurcht vor den Gesetzen der Schule hinwegsetzt, in der scharfsinnigen Vorrede zu seiner Ausgabe des Shakespeare allen den Einwürfen begegnet, die man unserem Dichter deswegen machen kann, weil er die Einheiten der Zeit und des Ortes nicht beobachtet hat. Shakespeares Glück ist zu unseren Zeiten vollkommen geworden. Sein Genie brachte Werke hervor, die keine Zeit vernichten konnte"[1].

In wie weitgehender Weise diese Ausführungen mit den Herderschen im Shakespeare-Aufsatz übereinstimmen, ist ohne weiteres deutlich[2].

Endlich einige weniger bedeutende Fakta: ihre Erörterung möge zeigen, daß sich Herder auch in unbedeutenden Dingen ganz in den Bahnen der zeitgenössischen, vornehmlich der englischen Ästhetik bewegte.

Daß Shakespeare nicht gelehrt gewesen sei, daß er die Alten kaum gekannt, vielmehr alles aus eigener Beobachtung geschöpft habe, hat Herder wiederholt erwähnt[3]. Eingehend und unermüdlich war dieses Thema von den englischen Ästhetikern erörtert worden; vgl.: Pope a. a. O. 4, 5, ferner Johnson a. a. O. 23, 24. Ganz besonders gehörte diese Frage zu der Aufgabe, die sich Young gestellt hatte; bei ihm ist sie dementsprechend in besonderer Ausführlichkeit behandelt. Vgl. etwa a. a. O. 68/69: „Wer weiß, hätte nicht Shakespeare weniger gedacht, wenn er

[1] Vgl. zu diesen Anschauungen auch Eschenburgs Vorrede a. a. O. S. VII.

[2] Insbesondere für Aristoteles im Shakespeare-Aufsatz (V, 212/13, 217) vgl. Pope a. a. O. 3/4; Montagu 51, 59/61. Siehe im übrigen Kapitel 7.

[3] Vgl. darüber Genaueres Kapitel 7.

mehr gelesen hätte? Wer weiß, hätte er nicht unter der Last von Johnsons Gelehrsamkeit wie Enceladus unter dem Ätna geseufzet?" usw. Was Young über Gelehrsamkeit, Bedeutung von Regeln usw. äußerte, war außerdem von Eschenburg in der Vorrede zur Montagu-Übersetzung[1] in anderer Form wiederholt worden[2].

Wenn sich Herder, vor allem in den Jugendwerken[3], gegen die Wortspiele, concetti, bei Shakespeare wandte, so griff er damit ebenfalls ein Thema auf, welches in der englischen Ästhetik eine fast ermüdend häufige Behandlung erfahren hatte; nur das Wichtigste sei hier genannt: vgl. Shaftesbury[4] a. a. O. I, 81, Warburton a. a. O. 4, 13 und ganz besonders 11/12; Johnson a. a. O. 13 und 14, schließlich Home a. a. O., II, 80/82.

Es ist bekannt, wie heftig Herder gegen Dusch polemisierte, weil dieser das Wesentliche der dramatischen Kunst im schönen Beiwerk, im „Zierrat", statt, wie Herder ihm entgegenhielt, im „großen, wilden Bau der Fabel", gesucht hatte[5]. Diese Gegenüberstellung einzelner schönen Stellen und kraftvoller Komposition des Ganzen geht auf niemand anders als auf Young zurück. Das Pathos, so meint Young, sei Seele und Leben der Tragödie, die bloßen Zierraten dagegen nur „glänzende Verbrechen", welche das Drama verwerflich machen. Wäre dies (nämlich die Nebensächlichkeit des Zierrats) nicht gewiß, so laufe selbst „Shakespeare Gefahr, seine Krone zu verlieren!" [Young meint, Shakespeare habe gar keinen Zierrat.] — Ähnlich Young a. a. O. 79: „Ein Genie, welches für die Zierraten eingenommen ist, sollte nicht mit der tragischen Muse, die nur in der Trauer erscheinet, verbunden werden." In ähnlicher Weise erörterte auch Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie[6], daß die Verzierungen bei Shakespeare sehr entbehrlich sind. Selbst da, wo sie nötig seien, können sie nach seiner Meinung ohne besonderen Nachteil des Stückes wegbleiben. Lessing zitiert ferner

---

[1] Vgl. a. a. O. V, VI, VII.
[2] Vgl. über das gesamte Thema auch Kap. 7.
[3] Vgl. etwa I, 163, II, 45.
[4] Werke übers. v. Voß u. Hölty. Vgl. dazu Kap. 8.
[5] Vgl. IV, 283/84.
[6] Vgl. a. a. O. X, 126.

Cibber, der sagt, Shakespeares Stücke seien anfangs „ohne alle Szenen verständlicher" gewesen als nachher mit denselben.

Im Shakespeare-Aufsatz berührte Herder die eigenartige Vermischung des Tragischen und Komischen bei Shakespeare[1]. Eingehender war das Problem der Tragikomödie wiederum vorzugsweise in der englischen Shakespeare-Kritik behandelt worden. Vgl. die ausführlichen Darlegungen bei Shaftesbury a. a. O. III, 10f., Johnson a. a. O. 7f.; ferner auch Wieland im „Agathon", Buch 10, Kap. 1, Sonnenfels a. a. O. 138 und endlich Lessing a. a. O. VIII, 350/51, X, 15. Von allen diesen Kritikern ist bezeichnender Weise bei Herder das Interesse für die echt dramaturgische Frage am geringsten.

Wir glauben, mit diesen Nachweisen über die Einflüsse, denen Herders Shakespeare-Erkenntnis und besonders die Konzeption des Shakespeare-Aufsatzes ausgesetzt gewesen ist, den Gesichtspunkt, unter dem der Shakespeare-Aufsatz beurteilt werden muß, dahin verändert zu haben, daß in erster Linie nicht Gerstenberg, sondern die englischen Shakespeare-Kommentatoren, vornehmlich Johnson, Home und Lady Montagu, aber auch Pope, Warburton, Hurd usw. mit Herder in Parallele gestellt werden müssen. Demnach muß, so meinen wir, das Urteil über Herders Verhältnis zu Shakespeare dahin modifiziert werden, daß einmal der sogenannten historischen Auffassung Shakespeares bei Herder, seiner kritischen Gegenüberstellung des antiken Dramas und Shakespeares nicht diejenige Originalität zugebilligt werden kann, die ihr gewöhnlich zugebilligt worden ist, und daß andererseits auch die Erkenntnis Shakespeares als einzig dastehendes Genie, als Schöpfer, weit mehr vorgebildet war, als gemeiniglich angenommen wird.

Bei alledem aber ist aufs allerschärfste zu betonen: nichts wäre unrichtiger, als nun Herders epochemachenden Shakespeare-

[1] „Alle Farben des Tragischen, Komischen usw. fließen bei Shakespeare so zusammen, daß man im ganzen zwar immer nach dem Mehrern in Trauer- und Lustspiel unterscheiden mag, allein mit Schattierungen, so viel, als Stücke sind . . ." usw. (vgl. V, 237).

Aufsatz völlig in Einflüsse auflösen zu wollen. Das unstreitig Originale, was kein Einziger auch unter den englischen Shakespeare-Kommentatoren besitzt, — wir haben es schon anfangs betont — ist, daß bei Herder das, was bei allen seinen Vorläufern nur ästhetische Feststellung, rationale Einsicht war, nun zum Erlebnis geworden ist. Aus totem Mechanismus ist pulsierendes Leben geworden; bei den englischen Shakespeare-Kritikern ist objektives Urteil, ist Abstand zwischen Beurteiler und Beurteiltem; bei Herder ist subjektivstes Erleben, völliges Durchdringen von Beurteiler und Beurteiltem; der Beurteiler geht ganz im Beurteilten auf; daraus eben resultiert jener eigentümliche Charakter des Shakespeare-Aufsatzes, das spezifisch Neue, was dieser Shakespeare-Studie ihre eigenartige Kraft, ihre zündende Wirkung verlieh. Wir erblicken also in dieser Unobjektivität, diesem Verlieren des objektiven Urteils, ja, des eigenen Ich, den entscheidenden Vorzug und Fortschritt Herders gegen alle früheren deutschen wie englischen Shakespeare-Interpreten.

Freilich liegt in demselben Moment zugleich die Grenze der Herderschen Shakespeare-Erkenntnis beschlossen. Den weiteren Fortschritt, die von Herder durch intuitivste, unmittelbarste Erkenntnis gewonnene Shakespeare-Auffassung nun wiederum zur Freiheit des objektiven ästhetischen Urteils, zu einer neuen, höheren Stufe der bewußten Kritik, zu erheben, vermochte Herder selbst nicht mehr zu leisten; diese Tat blieb den Shakespeare-Studien der Romantik vorbehalten. Wie wenig es Herder gelang, Shakespeare als bewußt schaffenden Künstler zu erfassen, werden wir an späterer Stelle in einem weiteren Zusammenhang darzustellen haben; hier interessiert uns zunächst nur die Tatsache, daß seine Shakespeare-Erfassung eine völlig undramatische war. Nichts ist bezeichnender für Herder, als daß Dalberg einmal das Ansinnen an den Freund stellen konnte, den „Tempest“ als Oper zu bearbeiten. Haym hat diese besondere Art der Herderschen Shakespeare-Auffassung zwar nicht völlig übergangen, aber doch nur mehr nebensächlich als Schlußwort an die Hauptdarstellung angehängt. Sie scheint uns indes so wesentlich und ausgeprägt bei Herder, daß wir sie einer näheren Beleuchtung unterziehen möchten.

Wie man Shakespeare kritisieren müsse, empfand Herder

sehr wohl. Höchst interessant, von ihm zu hören, was er an den sonst seiner Ansicht nach trefflichen Bemerkungen über Shakespeare in Lady Montagus „Versuch über Shakespeares Genie und Schriften“ vermißt[1]. Mehr Eindrang in die Materie, d. h. in die Einzelheiten der Werke verlangt Herder. Allgemeines Lob sei nicht hinreichend, Beispiele sollen gegeben werden. Wie sich die Shakespearesche poetische Kunst zur Historie verhalte[2], etwa in Heinrich IV., das wünscht Herder zu wissen. Nicht bloß die Schönheiten Shakespeares, so wie sie daliegen, sollen entwickelt werden, nicht bloß seine Geschöpfe, sondern seine Schöpfung selbst. Die Forderung nach dramaturgisch-analysierender Kritik hätte sich nicht deutlicher aussprechen lassen, und in eben dem Sinne ist es zu verstehen, wenn sich Herder eine Übersetzung Richards III., Macbeths, Hamlets, Lears usw. aus Eschenburgs Feder, gleichzeitig eine solche der besten englischen Kommentare zu Shakespeare wünscht[3]. Wie aber verhält sich Herders eigene Shakespeare-Betrachtung zu dieser Forderung? Ganz genau dieselben Elemente, die ihm in jener fremden Arbeit zu fehlen scheinen, vermissen wir — und zwar in weit höherem Maße, als dies bei Lady Montagu berechtigt ist — in seinen eigenen Abhandlungen, zu allererst im Shakespeare-Aufsatz; höchst beachtenswert, daß sich Herders kritische Worte fast wörtlich auf seine eigenen Leistungen anwenden lassen; gerade die Analysierung des Shakespeareschen Kunstgestaltens fehlt; was Herder gibt, ist unmittelbarstes Nacherleben, unreflektiertester Enthusiasmus[4].

Ein vortreffliches Bild, wie undramatisch Herders Shakespeare-Auffassung ist, bietet uns eine Stelle aus den Briefen an Caroline in ihrer Brautzeit; Herder schreibt[5]: „Ist unter den Stücken, die Sie von Shakespeare gelesen, auch Julius Cäsar? wo nicht, so haben Sie noch nicht einen der edelsten Sterblichen

[1] Vgl. V, 312ff.

[2] Siehe dazu auch V, 391: „ . . . Auch gibt's so manche Irrungen zwischen dem historischen und dichterischen Anfange z. E. im Drama, wo man beides oft verwechselt.“

[3] Vgl. V. 316.

[4] Vgl. Kap. 4.

[5] Vgl. XXVIII. 551.

kennen gelernt — Brutus! ... In meinem Herzen ist sein Bild sehr tief." Nichts bezeichnender als solche Wendungen. Nicht etwa die dramatische Komposition, sondern die humanitäre Einzelfigur interessiert Herder an Shakespeares Meisterdrama. Völlig undramatisch ist demnach seine dramatische Dichtung „Brutus", auf die hier nicht als eigene poetische Leistung Herders, sondern nur als Spiegel seiner Shakespeare-Auffassung, dessen, was ihn an Shakespeare interessiert, hingewiesen sei. Am 25. Mai 1772 schreibt er an Caroline, er habe das Stück geschrieben, nur um seine „Lieblingssituation" darin „auszuschütten, daß fast nichts in der Welt recht gut sei, alles von außen Farbe erhalte, die beste Tat auf dem Rade des Schicksals liege" usw.[1]. Schon allein diese Art, allgemeine Sätze aufzustellen und sie dann durch poetische Darstellung zu demonstrieren, ist Beweis für eine völlig undramatische Denkart[2]. Von dramatischem Sinn würde die Freude am freien Gegeneinanderspielen der Kräfte, Leidenschaften, Personen zeugen, woraus sich dann, wenn man durchaus so will, als Resultat, als immanenter Gehalt, allgemeine Sätze ergeben können.

Nicht allein aus dem Shakespeare-Aufsatz selbst, zumindest ebensosehr vielmehr aus den anderen Werken dieser Periode, in denen Shakespeare nur gelegentlich Erwähnung findet, erhellt, daß es immer und ausschließlich nur Einzelheiten: Stimmungen, Bilder, geniale Auffassung, Darstellung einzelner Probleme und Lebensfragen sind, die Herder an Shakespeare fesseln, niemals dagegen die dramatische Komposition und was mit dieser zusammenhängt. Shakespeare ist für Herder der Verkünder Gottes und der

---

[1] Vgl. XXVIII, 551.

[2] Ähnlich unkünstlerisch verfährt Herder in einer Schulrede (1799), wenn er sagt, über manches Sprichwort lasse sich ein Drama schreiben und viele seien auf diese Weise geschrieben worden (XXX, 259 Z. 6ff.). — Nebenbei sei bemerkt, daß Shakespeare in den Schulreden von Herder zweimal erwähnt wird, beide Male in ganz unbedeutender Weise (XXX, 222 Z. 6 und 223 Z. 14). — Was sich sonst in den Schulreden an Bemerkungen über das Drama findet, ist ebenfalls meist sehr unbedeutend, dazu gewöhnlich infolge der speziellen pädagogischen Zuspitzung ziemlich nützlich-platt (siehe XXX, 81 Z. 20ff., 145 Z. 21; 281 Z. 11 v. u.; letzteres wegen der moralisierenden Auffassung des antiken Schicksalbegriffs (vgl. Kap. 8) ein wenig bemerkenswerter).

Natur, der allem Ausdruck zu verleihen vermag, der Stimmungsmaler. Einzelne Szenen und einzelne Bilder greift Herder aus Shakespeare heraus, um sie als Beweise gelten zu lassen, was ursprünglich empfunden und echt dichterisch dargestellt sei. Wie aus dem Einzelnen die Komposition des Ganzen erwächst, ist eine Frage, die Herder nicht einmal anrührt. Rezeptiv, passiv, leidend, weiblich verhält sich Herder bei seiner Shakespeare-Erfassung; nur Eindrücke empfängt er; diese gibt er ebenso wieder, wie er sie empfangen hat. So erfaßt er Shakespeare als Schöpfer, als Propheten der Natur des Menschen. Von einer dramaturgischen Erfassung, um es ein letztes Mal auszusprechen, ist keine Rede, denn das würde Aktivität, Kritik, Männlichkeit, theoretisch-technische Untersuchung bedeuten. —

Über die schon angedeutete besondere Art der Erwähnung und Zitierung Shakespeares bei Herder seien zur Ergänzung des eben Dargelegten eingehendere Beispiele dargeboten:

Das[1] natürliche Grauen der Nacht, die Gefahren der Finsternis mit allen Schreckbildern, das Schauderhafte magischer Kräfte, Verwünschungen, Zaubereien, Beschwörungen, nächtliche Untaten, wer vermag sich natürlicher in dieses Gefühl zu versetzen als Shakespeare, wenn er bei Mitternacht die unmenschlichste, schrecklichste Tat vollbringen läßt: „Es ist nun Mitternacht, die Zeit, wo Zauberer und Unholde hinter dem Vorhange der Finsternis ihre abscheulichen Künste treiben; die Zeit, wo Kirchhöfe ihre eigenen Toten auslassen und die Hölle selbst verpestete Seuchen in die Oberwelt ausdünstet . . .“ (Folgen noch Stellen aus Hamlet III, 2, Macbeth II, 1.)

Ein anderes Beispiel[2]: Herder sucht die Schöpfungsgeschichte als Sinnbild des werdenden Tages zu deuten: „Wer ists, der nicht unmittelbar vor Tagesanbruch, von ihm ergriffen, wie Gott, wie eine kommende Regkraft der Natur atme. — Und sieh da, Gott! da der erste Lichtstrahl! Licht! und's ist Licht! Mit dem einsilbigen Blitzworte der Urkunde nicht einzuholen!“ Und wieder ist es nun Shakespeare, den Herder für sich sprechen läßt, um die Geschwindigkeit des Lichtstrahls zu verdeutlichen:

[1] Vgl. für das Folgende VI, 10; eine ganz ähnliche Stelle siehe VI, 226.

[2] Vgl. VI, 259; siehe auch VI, 23, 121, 350 (vgl. 521). Siehe ferner V, 63, wo die im folgenden genannten Verse in ähnlicher Weise zitiert sind.

„*Brief as the lightning in the collied night,*
that, in a spleen, unfolds both heav'n and earth
and ere a man had power to say, behold!" usw.

Als Künstler und Verteidiger der Gesetze der Natur muß Shakespeare Herder gelten: zum Beweise, daß die Bande der Blutsverwandtschaft nie aufhören können und sollen, zitiert er aus dem „Sommernachtstraum":

„*To think, your father should be as a God*
to whom you are but as a form in wax
by him imprinted and within his pow'r
to leave the figure or disfigure it."[1]

Wenn Herder ein andermal in heiliger Begeisterung ruft: „Liebe, du Gottesblick, du Gotteshand, du alldurchglühende Flamme!", da wird wieder Shakespeare, der Künder menschlicher Herzen, sein Interpret: „*Love looks not with the eyes but with the mind*" — „sagt Shakespeare im andern Verstande, der hier reiner und höher gilt":

„— *the lovers eye in a fine frenzy rolling*
doth glance from heav'n to earth, from earth to heav'n
and as imagination bodies forth
the forms of things unknown, the lover's eye
turns them to shape and gives to aiery nothing
a local habitation and a name."[2]

Noch ein andermal will Herder dartun, wie trotz des Unglückes, das durch den Sündenfall der ersten Menschen in die Welt gekommen, Gott „in jedem Schritt die ganze Zukunft ... leitet, erzieht, entwickelt." Ein Vergleich mit Shakespeareschen Gestalten drängt sich ihm auf: den klagenden Menschen und dem allweisen Gott stellt er Miranda und Prospero aus dem „Tempest" gegenüber:

Mira.: *If by your art, my dearest father, you have*
put the wild waters in this roar, allay them:
the sky, it seems, would pour down stinking pitch
but that the sea, mounting to th'welkin's cheek,

[1] Vgl. VII, 50.
[2] Vgl. VII, 52. Siehe auch VII, 563.

dashes the fire out. O I have suffer'd
with those, that I saw suffer: a brave vessel
who had, no doubt, some noble creatures in her
dash'd all to pieces. O the cry did knock
against my very heart; poor souls, they perish'd
Had I been any God of pow'r, I would
have sunk the sea within the earth, or ere
it should the good ship so have swallow'd, and
the freighting souls within her.

Pro.: *Be collected:*
no more amazement; tell your piteous heart,
there's no harm done.

Mira.: *O, woe the day!*

Pro.: *No harm!*
I have done nothing but in care of thee,
of thee, my dear one, thee my daughter who
art ignorant of what thou art —
(The Tempest Act. I, 2)."[1]

Sehr[2] treffend hat Herder den gewaltigen Unterschied zwischen heidnischen Göttervorstellungen und dem ewigen Gotte durch zwei Stellen ebenfalls aus dem „Tempest" versinnbildlicht. Die Schlange und das Weib haben durch Übertreten des göttlichen Gebotes den ursprünglichen Schöpfungsplan zerstört. In die Hölle werfen würde der antike Gott den Teufel, der seine Rechnung geirret; an den Felsen schmieden den Prometheus, in die Spalte des Baumes spalten, an dem er gesündigt:

„*All wound with adders, who with cloven tongues*
do hiss them into madness."

Wie anders der ewige Gott: sieh, er erbarmt sich der unglücklichen Menschen!:

„*Hast thou, which art but air, a touch, a feeling*
of their afflictions and shall not myself,
one of their kind, be kindlier mov'd?
The Tempest. II, 2; V, 1."

Nur ganz gelegentlich ist der Seitenblick, den Herder auf

[1] Vgl. VII, 119/20.
[2] Vgl. für das Folgende VII, 120.

Shakespeares „Julius Cäsar“ wirft. Den natürlichen Gegensatz zwischen den stets lauernden, in der Stille geschäftigen, mächtigen, zähen Pfaffen und der staatlichen Obrigkeit zu demonstrieren, läßt er Cäsar also sprechen:

„Would he were fatter! but I fear him not.
Yet if my name were liable to fear,
I do not know the man, I should avoid
So soon, as the spare Cassius. He reads much:
He is a great observer: and he looks
Quite through the deeds of men. He loves no plays,
Seldom he smiles, and smiles in such a sort
As if he mock'd himself — —
Such men as he be never at heart's ease,
Whilst they behold a greater than themselves,
And therefore are they very dangerous —“[1]

In den „Erläuterungen zum Neuen Testament“ spricht Herder von den zahlreichen Geheimnissen, mit denen Leben und Wirken Jesu umwoben ist. Aber ist das Grund zu Zweifeln? Was wissen wir von der ganzen großen Maschine des Weltgeschehens, von der Kette, in der wir nur ein einziges unmerkliches Glied sind? Und nun wieder ein Shakespearewort, das Herders Gefühl Ausdruck geben muß: „— *There are more things in heav'n and earth than are dream't of in your philosophy* —“[2].

Um endlich zum Shakespeare-Aufsatz zurückzukehren, so

[1] Vgl. VII. 287/88. — Auf ein verstecktes Zeugnis der gleichzeitigen Shakespeare-Studien, das ebenfalls in diesen Zusammenhang gehört, hat Suphan hingewiesen; vgl. VII, 570 („Liebesschwestern“).

[2] Vgl. VII, 382, dazu auch VII, S. XXVIII (Suphan). — Stellen, die dasselbe. wie die bereits angeführten. beweisen, finden sich: VIII, 41 Z. 6/8 v. u.; VIII, 44, wo Herder zur Demonstrierung der Unvereinbarkeit von Gegensätzen Hamlet I, 5 und III, 4 zitiert; VIII, 77, wo wiederum „Sommernachtstraum“ V, I zitiert wird, („Sommernachtstraum“ V, 1, auch von Hurd a. a. O. II, 8/9 zitiert, von Herder wieder XXII, 149 genannt); ferner IX, 88, wo der Weltenuntergang nach „Tempest“ IV, 1 gemalt wird; ähnlich auch IX, 244; dasselbe Zitat ein drittes Mal XVI, 115; ferner IX, 459 (Hamlet I, 5); XI, 41 (Hamlet I, 3); besonders interessant XVI, 111 Z. 6 v. u. ff., wo Herder ein verhülltes Bekenntnis seines eigenen Ermattens und Hinsinkens ablegt und seine elegischen Gefühle in die Worte Ophelias kleidet: „O what a noble mind is here o'erthrown! . . .“

beweist auch die dort von Herder getane Äußerung, Bühne, Akteur, Kulisse, usw. seien ihm verschwunden, wenn er Shakespeare lese[1], die von Grund aus undramatische Art seiner Konzeption. Im übrigen aber sind gerade dieser einen Äußerung im Shakespeare-Aufsatz verschiedene andere Aussprüche Herders entgegenzuhalten, die jener undramaturgischen Bemerkung völlig widersprechen:

III, 40: Herder erklärt, „die ganze Wirkung des Trauerspiels" beruhe auf dem „Leben der Vorstellung".

VIII, 93_{377}: Herder erklärt, er wolle sich „Sophokles lebend in Aktion vorstellen".

IX, 534: Herder meint, man solle Sophokles lesen, „als wenn man ihn in Griechenland in einer Volksversammlung sähe".

XVII, 182: „Ein Theaterstück muß gesehen, nicht gelesen werden, denn, wenn es ist, was es sein soll, so ist ja eben auf die Vorstellung alles berechnet."[2]

Aus diesen Nachweisen erhellt, wie vereinzelt jene geringschätzige Äußerung über die Wirkung der theatralischen Aktion im Shakespeare-Aufsatz in Herders Schriften dasteht. Es sei daher der Vermutung Raum gegeben, daß jene einmalige Be-

usw. usw. — Ferner seien noch XV, 511 A. erwähnt, wo Herder Hamlet I, 2 zur Charakterisierung Lessings zitiert und XI, 534 (Hamlet II, 2); auch auf XIII, 187 und 188 sei noch verwiesen. Man könnte diese Beweisstellen, daß Herder Shakespeare zu allen erdenklichen Zwecken zitiert, nur nicht zur Demonstrierung der dramatischen Komposition oder überhaupt Verdeutlichung dramatischer Elemente, noch wesentlich vermehren. Siehe im übrigen über Herders Shakespeare-Zitate das Namenregister XXXIII, 144. Das am häufigsten zitierte Shakespearesche Drama ist, wie nebenbei erwähnt sei, der Sommernachtstraum, nach dessen Titel auch, wie bereits Redlich bemerkt hat (vgl. XXIX, 736), die Überschrift eines größeren Herderschen Gedichtes von 1772 gebildet ist: „St. Johannis-Nachtstraum" (vgl. XXIX, 364ff.). — (In ähnlich undramatischer Weise wie bei Herder ist auch der geringere Teil der Home'schen Shakespeare-Zitate gebraucht, während der größere Teil derselben sich auf wirklich dramaturgische Dinge bezieht. Wichtiger für uns ist Hamanns Art, Shakespeare zu zitieren; vgl. darüber unten.)

[1] Vgl. V, 219.

[2] Vgl. auch XVIII, 87. — In ganz ähnlicher Weise hatte schon Nicolai im 256. Lit.-Brief geltend gemacht, daß ein Drama, welches auf der Bühne keine Wirkung tut, eben ein schlechtes Drama ist (Teil 16 S. 46). Siehe auch Lessings Bemerkung über Drama und dramatische Vorstellung in der Vorrede zu den „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters" (a. a. O. IV, 53).

merkung kein unbedingtes Originalprodukt Herderschen Geistes gewesen, diese vielmehr in mehr oder weniger deutlicher Erinnerung an folgende Darlegungen Johnsons entstanden ist. Johnson sagt[1]: „Eine dramatische Darstellung ist ein Bericht, der durch gleichzeitige Versinnbildlichung seine Wirkung vermehrt oder vermindert. Die Komödie ist auf dem Theater oft wirksamer als auf dem Blatt, die Königstragödie ist es aber immer weniger. Der Humor des Petruchio kann durch die Grimasse erhöht werden, aber was kann die Stimme oder die Gebärde der Würde oder Kraft des Selbstgespräches des Cato hinzuzufügen hoffen? Ein gelesenes Schauspiel ergreift den Geist wie ein vorgeführtes Schauspiel."

Endlich die Kontroverse Haym-Hettner[2]. Herder kennzeichnet im Shakespeare-Aufsatz das Wesen des dramatischen Fortganges bei Shakespeare als Darstellung und Entwicklung von „Begebenheiten", während er für die griechischen Dramen den gewöhnlichen Terminus „Handlung" beibehält. Hettner klammert sich an den Ausdruck „Begebenheit", den er für einen typisch epischen Terminus erklärt, und entwickelt im Anschluß daran die Ansicht, Herder habe das Dramatische in Shakespeare episiert. Haym widerspricht ihm aufs schärfste; er sucht zu beweisen[3], daß Herder mit „Begebenheit" das „Vielfache, Verwickelte, Disparate" der Shakespeareschen dramatischen Kunst, mit „Handlung" dagegen die „Simplizität" der griechischen Tragödien habe bezeichnen wollen.

Dazu ist Folgendes zu bemerken: In den Grundzügen ist Haym durchaus zuzustimmen; die völlig richtige Einstellung ist ihm dagegen bei seiner Interpretation der Herderschen Gedanken nicht gelungen. Eine solche läßt sich vielmehr nur gewinnen, wenn man von Herder auf Hurd[4] zurückgreift. Es han-

---

[1] Vgl. ferner Johnson a. a. O. XVIII.

[2] Vgl. Hettner, Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert III, 3,1 Kap. 1, S. 38ff. und Haym a. a. O. I, 436ff.

[3] Vgl. a. a. O. I, 437.

[4] Es wäre wünschenswert gewesen, für die folgenden Untersuchungen den englischen Text zugrunde zu legen; die Bemühungen des Verfassers, einen solchen zu erlangen, sind jedoch leider erfolglos geblieben. Selbst in der Preuß. Staatsbibl. zu Berlin ist ein englisches Exemplar des Hurdschen Werkes, wie festgestellt, nicht vorhanden.

delt sich um Hurds Abhandlung „Über die verschiedenen Gebiete des Dramas", die dieser seinem Horaz-Kommentar angefügt hatte[1]. Zunächst die zeitliche Zusammenstimmung zwischen dieser Abhandlung und dem Shakespeare-Aufsatz: im ersten Entwurf Herders (1771) findet sich die Gegenüberstellung von „Handlung" und „Begebenheit" noch nicht, dagegen bereits im zweiten Entwurf (1772); gerade damals kam Eschenburgs Hurd-Übersetzung heraus, also ist zeitlich eine Beeinflussung wohl möglich[2].

Die Bedeutung des Begriffs „Begebenheit" im Gegensatz zu bloßer „Handlung" ist bei Hurd genau dieselbe wie bei Herder: für beide bedeutet „Begebenheit" die Zurückführung der vom Dichter mehr oder weniger unnatürlich erfundenen und mit erfundenen Zutaten geschmückten, jedenfalls aber bereits besonders präparierten Handlung auf die überwältigende Naturwahrheit, die Gewalt des großen Geschehens; die Offenbarung der tiefsten philosophischen Weisheiten im Gang der Geschichte — nicht nur eines längeren Zeitraumes, sondern mehr noch eines einzigen Vorganges, oder besser: Vorgang-Komplexes — soll mit „Begebenheit" bezeichnet werden. Man höre zunächst Hurd: „Es sind also die wichtigsten Begebenheiten oder die glücklichen Vorfälle in den menschlichen Handlungen, welche die stärkeren Rührungen erwecken und das Herz in Leidenschaft setzen."[3] . . . „Aus eben dem Grunde, aus welchem die Tragödie die menschlichen Handlungen zum Gegenstande wählt, zieht sie solche Handlungen vor oder schränkt sich vielmehr nur auf solche ein, welche die erheblichsten sind. Dies heißt nur so viel gesagt, daß sie, da sie zu interessieren sucht, natürlicher Weise die Vorstellung solcher Begebenheiten wählt, welche die interessantesten sind. Und hieraus sieht man das Mangelhafte der neueren Tragödie, welche beständig die Liebe zum Inhalt wählt. Die Folge davon ist, daß, den einzigen Rang der spielenden Personen ausgenommen, welcher freilich, wie wir sogleich sehen werden, hier sehr in Betracht kommt, alles übrige unter der Würde

[1] Vgl. für das Folgende Hurd a. a. O. II, 29ff.

[2] Daß Herder bereits vorher Hurd gründlich studiert hätte, ist wenig wahrscheinlich, obwohl das Werk bereits 1769 einmal erwähnt ist. Vgl. oben.

[3] Vgl. Hurd a. a. O. II, 29.

dieses Dramas zu sein pflegt. Denn wenn man der Handlung selbst ihren zufälligen Schmuck nimmt und sie bloß auf die Begebenheit für sich genommen zurückführt, so bleibt sie nichts mehr, als was ebenso gut in einer Hütte als in einem königlichen Palaste hätte vorgehen können. Die griechischen Dichter sollten hierin unsere Muster sein, welche die allergrößten Begebenheiten ihrer Geschichte wählen, um ihre Tragödie zu veredeln. Daher kommt es, daß bei ihnen die Handlung, die schon für sich Würde hat, allemal interessant ist und durch die simpelste Bearbeitung des Dichters in hohem Grade pathetisch wird."[1]

Nun dagegen Herder: „... Man lasse mich als Ausleger und Rhapsodisten fortfahren: denn ich bin Shakespeare näher als dem Griechen. Wenn bei diesem das Eine einer Handlung herrscht, so arbeitet jener auf das Ganze eines Ereignisses, einer Begebenheit. Wenn bei jenem Ein Ton der Charaktere herrscht, so bei diesem alle Charaktere, Stände und Lebensarten, so viel nur fähig und nötig sind, den Hauptklang eines Konzerts zu bilden. Wenn in jenem Eine singende feine Sprache, wie in einem höheren Äther tönet, so spricht dieser die Sprache aller Alter, Menschen und Menschenarten, ist Dolmetscher der Natur in all' ihren Zungen — und auf so verschiedenen Wegen beide Vertraute einer Gottheit? —"[2] .... „Wie vor einem Meere von Begebenheit, wo Wogen in Wogen rauschen, so tritt vor seine [Shakespeares] Bühne. Die Auftritte der Natur rücken vor und ab, wirken ineinander, so disparat sie scheinen; bringen sich hervor und zerstören sich, damit die Absicht des Schöpfers, der alle im Plane der Trunkenheit und Unordnung gesellet zu haben schien, erfüllt werde — dunkle kleine Symbole zum Sonnenriß einer Theodicee Gottes."[3] ... „Und das wäre kein Drama? Shakespeare kein dramatischer Dichter? Der hundert Auftritte einer Weltbegebenheit mit dem Arm umfaßt, mit dem Blick ordnet, mit der Einen durchhauchenden, alles belebenden Seele erfüllet, und nicht Aufmerksamkeit; Herz, alle Leidenschaften, die ganze Seele von Anfang bis zu Ende fortreißt — wenn nicht mehr, so soll Vater

[1] Vgl. a. a. O. II, 30/31.
[2] Vgl. Herder V, 219.
[3] Vgl. V, 220.

Aristoteles zeugen," „die Größe des lebendigen Geschöpfes darf nur mit einem Blick übersehen werden können — und hier — Himmel! wie wird das Ganze der Begebenheit mit tiefster Seele fortgefühlt und geendet! — Eine Welt dramatischer Geschichte, so groß und tief wie die Natur; aber der Schöpfer gibt uns Auge und Gesichtspunkt, so groß und tief zu sehen! —"[1] ... „Fand Shakespeare den Göttergriff, eine ganze Welt der disparatesten Auftritte zu Einer Begebenheit zu erfassen, natürlich gehörte es eben ..." usw.[2]

Aus dieser Gegenüberstellung dürfte klar hervorgehen, daß die Wortbedeutung, der Sinn des Terminus „Begebenheit" bei Herder zunächst ganz eben derselbe ist wie bei dem englischen Ästhetiker. Hurd ist es gewesen, der zuerst dem Worte „Begebenheit" einen ungewöhnlichen, geschichtsphilosophischen Sinn vindizierte; er bezeichnete damit das innerlich Notwendige gegenüber dem Zufälligen, die kausale Verknüpfung im dramatischen Kunstwerk[3]. Herder hat unseres Erachtens diese ungewohnte neuartige Bedeutung von Hurd übernommen[4]. Seinerseits benutzt er den neugewonnenen *terminus technicus*, um einen besonderen Gegensatz zwischen der Tragödie Shakespeares und dem antiken Drama hervorzuheben; aber nicht allein, wie Haym meint, die größere Komplizierung der dramatischen Handlung in der modernen Kunst bezeichnet er damit, sondern mehr noch — eben im Sinne Hurds — die innere Geschlossenheit, die ungleich größere psychologische Vertiefung, die organisch-kausale Verknüpfung im modernen Drama gegenüber der gröberen antiken Weltanschauung, ihrem *deus ex machina*, Götterorakel, Schicksalspruch usw. Die Veränderung der Weltanschauung seit der Antike, der Grundunterschied zwischen antiker und moderner tragischer Kunst ist mit jenem eigenartigen Begriff „Begebenheit" angedeutet. Freilich eben nur in einigem angedeutet, keineswegs zur vollen Klarheit entwickelt. Davon jedoch in späterem Zusammenhang[5]; hier kam es uns nur darauf an,

[1] Vgl. V, 221.
[2] Vgl. V, 222.
[3] Vgl. besonders die oben zitierten Worte Hurds a. a. O. II S. 30 Z. 24/26.
[4] Vermutlich unbewußt.
[5] Vgl. über diese Dinge vor allem Kap. 6.

Herkommen und Wortbedeutung von „Begebenheit" an Stelle von „Handlung" gegenüber den einseitigen, die richtige Auslegung nur ahnenden Darlegungen Hayms endgültig klarzustellen. Durch den Hinweis auf Hurd ist dies hoffentlich erreicht worden.

Um endlich zu Herders undramatischer Shakespeare-Auffassung zurückzukehren, so sei im besonderen betont, daß die Art, wie Herder Shakespeare begriff, durch und durch lyrischer Natur war. Am deutlichsten vielleicht tritt dies in der Vorrede wie in der Auswahl und Anordnungsweise des Stoffes des 2. Buches der „Volkslieder"[1] hervor; davon jedoch bei anderer Gelegenheit[2]. Schon in den Jugendwerken Herders spielt das lyrische Moment in seiner Shakespeare-Erfassung eine erhebliche Rolle. Herder betont fast ausschließlich das Rührende und zwar vorzüglich in den Monologen. So z. B.: I, 476; Vorliebe für Monologe[3] auch 480/81; Betonung des Rührenden auch I, 485/86. Vgl. auch III, 270[4]; XXXII, 75, 212; II, 216; L.-B. III, 1, 222 f.; ferner L.-B.

[1] Vgl. XXV, 33.

[2] Vgl. Kap. 4.

[3] Diese Vorliebe für Lyrisches im Trauerspiel (einseitige Hervorhebung der Monologe etc.) ist nicht auf Shakespeare beschränkt, sondern kennzeichnet durchgängig Herders dramaturgische Äußerungen in den Jugendwerken; siehe folgende Stellen: I, 187, II, 33, 303, wo Herder in für ihn höchst bezeichnender Weise von „lyrischen Monologen des Trauerspiels" und „odenmäßigen Stücken der Tragödie" spricht. Rührung als Zweck speziell des Dramas: XXXII, 75; anders dagegen: Adrastea XXIII, 385 („Rühren und nichts als Rühren ist der schlechteste oder vielmehr kein letzter Zweck des Trauerspiels."). Rührung als Hauptzweck der Tragödie auch III, 45; als sekundärer, aber immer noch einer der hauptsächlichsten Zwecke: siehe XXXII, 76; über die Erreichung des Zweckes zu rühren in den verschiedenen Dichtarten siehe XXXII, 78. Auf weiche Rührung berechnet sind Herders Ausführungen auch III, 62. Weitere Stellen: II, 83, 152; III, 245; IV, 319, — (Die Anschauung: Rührung = Zweck des Trauerspiels schon bei Young a. a. O. S. 70 u. 72; Jacquet S. 126; Lessing a. a. O. VII, 683; VIII, 167, 178; IX, 389 und an vielen anderen Stellen; ferner: Mendelssohn 311. Lit.-Brief Teil 21, S. 122; Wieland, Vorrede zur „Johanna Gray"; Sonnenfels a. a. O. S. 29, 91 Anm.; Dryden (vgl. Lessing a. a. O. VI, 266) etc. etc.)

[4] Berechtigt ist dagegen die besondere Betonung des Mitgefühls in der Ugolino-Recension; siehe IV S. 313, 2. Abs.

III, 1, 252[1]; auch Herder an Lavater (Düntzer A II, 48). — Shakespeares Monologe werden schon von Home a. a. O. II, 278 als Muster hingestellt, gegenüber den schlechten Monologen bei Racine (vgl. Home, a. a. O. II, 284).

Aufs deutlichste tritt die lyrisierende Auffassung in Herders Briefwechsel mit Caroline zutage; die Lieder in Shakespeare sind es, die sein Hauptinteresse erregen; hinter ihnen steht alles andere zurück. So weit versteigt sich Herder, daß er schreibt: „Sie müssen [Shakespeare] singen, nicht lesen."[2] Wenn sich in den Antworten Carolinens ebenfalls eine lyrisierende Ausdeutung breitmacht[3], so ist auch dies zweifellos auf Herders Rechnung zu setzen.

Doppelt bemerkenswert ist es nach diesen Erörterungen, wenn wir in der „Adrastea" lesen: „Der Feind, mit dem wir kämpfen, ist das schwächliche Divertissement falscher Künstelei, falscher Liebelei, falscher Weisheit. Gern möchten wir den falschen Shakespeare in einen Gozzi verwandeln, . . . oder, wo möglich, alle seine Stücke als Opern sehen und hören. Nicht überlegend, daß wir dadurch die ganze Kraft seiner tragischen Muse, seinen Monolog, seine Sprache des Herzens, der Vernunft und Natur, sondern auch die Deklamation verlören, die nicht am Gesange . . . sondern an gesprochenen Worten haftet. In Vorzeichnung der Aktion durch die Sprache selbst ist Shakespeare Meister."[4] Wieder einmal ist mit Haym zu sagen, daß Herder es liebt, gerade die Fehler an den Pranger zu stellen, in die er selbst am ärgsten verfallen war! —

Noch heute begegnet zuweilen die Auffassung, als sei es

---

[1] L.-B. III, 1 252, betr. Hamlet; wie bekannt (vgl. Minor-Sauer a.a.O. S. 240), bezeigte Herder eine besondere Vorliebe für Hamlet (siehe etwa auch XVIII, 491); zweifelsohne geht dies auf die Ähnlichkeit zurück, die Herder zwischen sich und Hamlet feststellen zu können glaubte. (Vgl. u. a. L.-B. III, 1, 252 Nr. 3.) Übrigens ist Hamlet wohl das einzige Stück, bei dem sich Herder einmal für Shakespeares Quellen interessiert hat: 1785 erbittet er sich von Heyne dringend Belleforests Collection of novels 1564 (vgl. Düntzer C II, 200 unten); (Heyne sendet sie ihm sogleich, vgl. C II, 201); nach C II. 203 behielt Herder das Werk etwa ein halbes Jahr.

[2] Vgl. L.-B. III 1, 229/32.

[3] Vgl. etwa Düntzer A III, 226.

[4] Vgl. XXIII, 391.

Herder im Gegensatz zu Lessings ängstlichem Ausweichen in der Dramaturgie tatsächlich gelungen, wirkliche dramaturgisch-kritische Analysen Shakespearescher Dramen zu liefern. Schon Kühnemann[1] hat demgegenüber darauf aufmerksam gemacht, daß davon in Wahrheit keine Rede sein könne[2]. Wir begnügen uns daher mit einer schematischen Gegenüberstellung der Herderschen Darlegungen über einzelne Werke Shakespeares und wirklicher dramatischer Analysen[3] bei Ästhetikern, die Herder geläufig waren. Man vgl. etwa: Herder V, 220; XXIII, 373 (Lear): V, 221 (Othello); V, 223, XXIII, 366 (Macbeth); V, 224, XXIII, 363 (Hamlet) mit: Jacquet a. a. O.[4] an zahlreichen Stellen[5] und Montagu a. a. O. S. 90, 157, 183, 187, 193, 194, 204/05.

Man hat lange Zeit irrtümlicher Weise in Herders Shakespeare-Aufsatz etwas Tumultuarisches, plötzlich Hervorbrechendes im Sinne einer unmittelbaren Erleuchtung, ganz unvorbereitet ans Licht tretender Gedanken finden wollen. Dies beruht auf nichts anderem als auf einer Verwechselung und Vermengung von Form und Inhalt. Es läßt sich zeigen, wie ganz im Gegenteil wohl vorbereitet die Ideen des Shakespeare-Aufsatzes nicht allein in der Seele, sondern auch in dem Bewußtsein Herders waren; was wirklich den zwingenden Eindruck des Eruptiven, genial Hingeworfenen hervorruft, ist vielmehr die Form der Abhandlung, eben jene rhapsodische, abrupte, fragmentarische Art der Darstellung, die wir als ein Stück von Herders innerstem Wesen kennen gelernt haben.

Folgendes über Shakespeare in Herders Werken bis etwa 1770[6]:

I, 110: Erste Erwähnung Shakespeares (Ende 1765).

I, 116: Shakespeare als Antipode der Lehrdichter.

---

[1] Vgl. Kühnemann, „Herder", S. 569.

[2] Viel mehr als eine künstlerisch-dramaturgisch-kritische Analyse Shakespearescher Werke interessiert Herder eine menschlich-psychologische derselben; vgl. etwa noch: IV, 476.

[3] Freilich nicht ausschließlich Shakespeares.

[4] [Jacquet] „Parallèle des Tragiques Grecs et Français", vgl. dazu Kap. 3.

[5] Fortwährend kommt Jacquet auf alle möglichen Einzelheiten zu sprechen; jeden allgemeinen Satz erläutert er durch praktische Beispiele aus den Tragikern, während Herder bei Shakespeare über einen allgemeinen Enthusiasmus nicht hinauskommt.

[6] Vgl. dazu vor allem II, 337 (Suphan) und Minor-Sauer a. a. O. S. 240.

I, 163 und II, 45: Über die Wortspiele bei Shakespeare[1]; trotz Tadels derselben lobt Herder die Art, wie Shakespeare den „Eigensinn der Sprache" mit dem „Eigensinn des Witzes" zu verbinden weiß. (Ähnlich IV, 316.)

I, 437: Infolge des Eindrucks, den Herder von Shakespeare hat, erwägt er bereits, ob ein „Drama ohne griechischen Schnitt" möglich sei[2].

II, 187 und IV, 312: Herder spricht von „wildem, Shakespeareschem Feuer."

II, 216: Herder erklärt unumwunden, Shakespeare sei im größten Verstande des Wortes der Schöpfer des modernen Theaters geworden.

II, 232: Herder spricht es aufs lauteste aus, daß Shakespeare über alle Dramatiker weit hervorrage.

IV, 283/84: Polemik gegen Dusch; der Standpunkt des Shakespeare-Aufsatzes ist schon völlig deutlich.

IV, 314: „Ich weiß, wie Shakespeare mit unseren Empfindungen schalten und walten kann."

XXXII, 75: Shakespeare wird bereits als „Schöpfer" bezeichnet.

XXXII, 180: Herder spricht von den „Fehlern" Shakespeares.

L.-B. III, 1, 216: Die Wahrheit der Charaktere und Leidenschaften in „Romeo und Julia" werden gelobt.

L.-B. III, 1, 238: „Romeo und Julia", „das einzige Stück, was über die Liebe existieret."

L.-B.: III, 1, 231, 240, 241: Herder bezeigt besonderes Interesse an Shakespeares Geister- und Feenwelt.

Kapitel 3.

Das Drama als kulturhistorisches Phänomen.

„Zu allen Zeiten war der Mensch derselbe; nur er äußerte sich jedesmal nach der Verfassung, in der er lebte."[3] Die Poesie insbesondere ist ein „Proteus unter den Völkern; sie verwandelt ihre

[1] Vgl. oben S. 59.
[2] Vgl. zu dieser Stelle auch Minor-Sauer a. a. O. S. 240.
[3] Vgl. XVIII. 139.

Gestalt nach Sprache, Sitten, Gewohnheiten, nach dem Temperament und Klima, sogar nach dem Akzent der Völker. Wie Nationen wandern, wie sich die Sprachen mischen und ändern, wie neue Gegenstände die Menschen rühren, wie ihre Neigungen eine andere Richtung, ihre Übungen ein anderes Ziel nehmen, wie in der Zusammensetzung der Bilder und Begriffe neue Vorbilder auf sie wirken, selbst wie die Zunge, dies kleine Glied, sich anders bewegt und das Ohr sich an andere Töne gewöhnt: so verändert sich die Dichtkunst nicht nur bei verschiedenen Nationen, sondern auch bei demselben Volke."[1] ... Darum kommt es mich immer wie Furcht an, „wenn ich eine ganze Nation oder Zeitfolge durch einige Worte charakterisieren höre: denn welch eine ungeheure Menge von Verschiedenheiten fasset das Wort Nation, oder die mittleren Jahrhunderte, oder die alte und neue Zeit in sich! Ebenso verlegen werde ich, wenn ich von der Poesie einer Nation oder eines Zeitalters in allgemeinen Ausdrücken reden höre. Die Poesie der Italiener, der Spanier, der Franzosen, wie viel, wie mancherlei begreift sie in sich! und wie wenig denket, ja wie wenig kennet der sie oft, der sie am wortreichsten charakterisiert!"[2] Herders genetisch-individualisierender Standpunkt kann nicht deutlicher ausgesprochen werden als mit dem eben Gesagten.

Von welcher besonderen Art dieses historische Interesse ist, soweit es die Poesie und speziell das Drama betrifft, das sei noch an einem besonderen Beispiele vor Augen gestellt. Es handelt sich um Herders Entwurf zu einer deutschen Akademie[3]; Ziel ist Pflege des Gemeingeistes der Deutschen durch Pflege von Kunst und Wissenschaft. Selten geeignet wäre zu diesem Zweck nach Herders Meinung ein nationales Theater. Wie an späterer Stelle zu zeigen sein wird[4], hat es Herder im Gegensatz zu Lessing ver-

[1] XVIII, 134/135.

[2] XVIII, 56/57. Vgl. zu diesen Ausführungen die ähnlichen bei Brumoy, Le théâtre des Grecs, Paris 1730 Tom. I, CXXXIV: „On reconnaît un Italien, un Anglais, un Espagnol, un Français d'un coup d'œil. Tous marchent, tous pensent, tous agissent. Mais ils n'agissent, ni ne pensent, ni ne marchent du même air. La différence saute aux yeux. Une différence plus saine et moins apperçûe est celle qui se trouve dans chaque homme de la même nation."

[3] „Idee zum ersten patriotischen Institut für den Allgemeingeist Deutschlands." 1787 (XVI, 600ff.)

[4] Vgl. Kap. II Nr. 3.

standen, die dramatische Kunst und die Nationalgeschichte eines Volkes in enge Beziehung zu setzen. Nun aber ist der erste Versuch, den Deutschen eine nationale Bühne zu schaffen, 1768 kläglich gescheitert. Seitdem waren fast 20 Jahre verflossen; dazwischen lagen bedeutsame Fortschritte des deutschen Dramas; trotzdem denkt Herder nicht daran, unter so viel günstigeren Umständen eine Wiederholung des einstigen Versuches anzuraten; sein subjektives Interesse zieht ihn nach einer anderen Richtung, und eben die Art, wie er an Stelle von etwas Künstlerischem ein Anderes zu setzen versucht, ist das so außerordentlich Bemerkenswerte. Ohne Besinnen erklärt Herder: „Da ein . . . Nationaltheater . . . unmöglich ist, so muß ohne Zweifel eine philosophische Geschichte ersetzen, was der Dichtkunst abgeht." Nach dieser überraschenden Wendung entwickelt Herder in aller Ausführlichkeit seinen Plan, wie die Kulturgeschichte in allen ihren Zweigen, als da sind „Altertümer, Naturgeschichte, Erdbeschreibung, Gesetzgebung und Staatsverfassung" gefördert werden könne.

Nichts ist bezeichnender für die Herdersche Wesensart, als dieses An-die-Stelle-Setzen von Kulturgeschichte und Geschichtsphilosophie für Kunst, Ästhetik, Drama. Der Gedanke mag so vereinzelt sein, wie er will, er ist doch echt Herderisch, und er kehrt in der gesamten Ästhetik Herders in anderen Erscheinungsformen der mannigfachsten Art immer wieder; auch für die dramatische Kunst gilt in vollem Umfang: nicht in erster Linie als ästhetisch-künstlerisches, sondern als kulturhistorisches Phänomen betrachtet sie Herder. Wir haben das in diesem Kapitel für das Drama aller Nationen, soweit es Herder beschäftigt hat, eingehend zu erweisen.

1. Das antike Drama.

a) Das griechische Drama (Tragödie).

Herders Interesse an der attischen Tragödie war ebensowenig ein dramatisches, wie seine Begeisterung für Shakespeare der Einsicht in die Stilgesetze des Dramas entsprang. Weit mehr als sein dramatischer, ja mehr noch als sein poetischer Gehalt interessiert Herder das antike Drama als kulturhistorisches Dokument einer frühen Geistesepoche der Menschheit.

In diesem Abschnitt sind die einzelnen Gesichtspunkte, unter denen Herder die griechische Tragödie betrachtete, nacheinander klarzulegen; einem späteren Kapitel[1] ist vorbehalten, in einem größeren Zusammenhang das völlige Undramatische der Herderschen Auffassungsweise darzustellen[2].

Insbesondere ist es — das ist das erste, was ins Auge fällt — die Genese des antiken Dramas, die Herder fesselt; man muß weit ausholen, um den Herderschen Gedankengang ganz nachzudenken. Im Gegensatz zur modernen dramatischen Kunst hat die griechische Tragödie stets etwas Urwüchsiges, Naives, Naturhaftes bewahrt, oder um den Herderschen Ausdruck zu gebrauchen, es haftet ihr etwas „Wildes" an, das an die frühe Stufe der Menschheit, in der die Anfänge der Tragödie entstanden, erinnert. Zur Illustrierung dieser Auffassung einige Beispiele. Der leitende Gedanke ist immer der: „Vor den regelmäßigen Stücken im schönen Stil mußte das Große, Wüste, Unregelmäßige vorangehen"[3]. V, 16: Herder erklärt, wenn man in Erwägung ziehe, wie sehr die antike Poesie von „Naturtönen" belebt worden sei, werde man die hohe Wirkung zu erklären wissen, die die griechische Bühne, wie überhaupt jede Vereinigung von Musik, Tanz und Poesie noch heute auf alle Wilden mache.

---

[1] Vgl. Kap. 6.

[2] Die allgemeine Forderung, bei der Erfassung des griechischen Dramas historisch zu verfahren, hat Herder des öfteren ausgesprochen, so: I, 294 „Man untersuche nach ihrem Wesen die Dichtkunst der Griechen: ihren Unterschied von den übrigen Völkern . . .". Ähnlich XIV, 98: „Die griechische Sprache ist die gebildetste der Welt, die griechische Mythologie die reichste und schönste auf der Erde, die griechische Dichtkunst endlich vielleicht die vollkommenste ihrer Art, wenn man sie ort- und zeitgemäß betrachtet." Es sei bemerkt, daß Herders Beschäftigung mit dem antiken Drama ganz im Sinne Hamanns geschieht. Hamann hatte in den „Kreuzzügen des Philologen" geäußert, er wolle bloß dem Geist der Alten nachspüren; viel mehr als an Grammatik und Regeln sei ihm an dem Genie der antiken Künstler gelegen (a. a. O. II, 213). Diese nacherlebende, psychologische Erfassungsweise im Gegensatz zur philologisch-kritisch-ästhetischen Methode ist es, mit der auch Herder an die antike Poesie herantritt. — Vgl. hierzu auch Brumoy, Théâtre des Grecs, S. IX: „si à mon tour par un effort d'imagination que je lui dois, je me transporte au théâtre d'Athènes, pour voir agir ses acteurs . . ." usw., vgl. auch S. XIX.

[3] Vgl. I, 312.

XXV, 84/85: „Die Griechen waren . . . selbst nichts anderes als Halbwilde, da sie den Samen ihrer schönsten Blüten und Gewächse zogen . . . So tiefe Ehrfurcht also die wirklich unvergleichbaren Griechen verdienen mögen; auf einmal werde ich selbst dieses Ehrfurchthabens unwert, wenn ich sie nicht mehr mit gesunden Augen ansehe! für Menschen, die sie waren! sondern für die an die Wand gemalte Regeln, idealische Fratzenvorbilder der Welt und Nachwelt. Ein Grieche, der mich in meinem Lande, meiner Verfassung und Lebensweise so nachahmen sähe, würde mir selbst zuerst ins Gesicht rufen:

— Er lahmt am Griechenstab und schleicht am Römerstocke und dennoch —

Was ist hierfür oder hierwider nun gut? mich dünkt, nichts als Vorbilder anderer Völker! freier Völker, die von Griechen und Römern nichts wußten! Wilder!"

IX, 534: „Auch die Griechen waren einst, wenn wir so wollen, Wilde, und selbst in den Blüten ihrer schönsten Zeit ist weit mehr Natur, als das blinzende Auge der Scholiasten und Klassiker findet."

XIV, 104: Bei den Griechen waren Geberden- und Schauspielkunst „nur Ein Werk, Eine Blüte des menschlichen Geistes, deren rohen Keim wir bei allen wilden Nationen, wenn sie gefälligen leichten Charakters sind und in einem glücklichen Himmelstrich leben, wahrnehmen."

XX, 311: Herder betont die „leidenschaftliche Liebe" der Griechen für „Gesang, Saitenspiel, Tanz und Poesie", wie sie jugendlichen Nationen eigen sei.

II, 231: „Zum Trauerspiel aber liefert die Erfahrung nicht eben, oder sehr selten, Gegenstände: unser Leben ist durchgehend zu einförmig und zu politisch dazu: in dieser Aussicht können bloß die Griechen und die halbwilden Nationen Trauerspiele haben." — Daß Herders Vorliebe für das Wilde und Naturhafte einen starken lyrischen Einschlag besitzt, tritt im Ossian-Aufsatz in helle Beleuchtung, wo Herder eine besondere Verteidigung seines „Enthusiasmus für die Wilden" gegeben hat[1].

Ein zweites Charakteristikum der Herderschen Anschauung hängt mit diesem ersten zusammen: der wiederholt bemerkbare

[1] V, 168, vgl. auch V, 324 gegen Ende der Seite und 325 oben.

Versuch, die Kunst des griechischen Dramas auf die allumfassende Dichtergewalt Homers zu reduzieren, sie völlig in Homer aufgehen zu lassen. Homer ist für Herder der große Originaldichter, nicht die attischen Tragiker; diese entwickelten höchstens, was bei jenem schon in nuce enthalten ist. Wiederum einige Beispiele:

XXIV, 244: „Äschylus bekannte, daß er von der großen, reichen Tafel Homers nur Brosamen auftischte; bei späteren Dichtern waren es kaum Brosamen. Die großen Meister des Trauerspiels fanden sich auf der Bühne an Raum und Zeit bald so beengt, daß sie denselben Gegenstand im Fortgange der Handlung unter den Regeln der dramatischen Kunst mehrmals auf die Bühne, mithin eine Art von tragischem Epos zuwege brachten. Das fortsingende Epos, dessen Gebiet so weit ist, als die Phantasie es sich erschaffen will, das auch in Ansehung der Zeit bei weitem nicht so beengt ist als das Drama, tritt dagegen wie der große König gegen einen Archon zu Athen auf."

XVIII, 444/46: „Aus Homers Kunst . . . entsprang . . . unter den Händen der Zeit jede andere Kunst und Dichtkunst . . ." Athen nahm die Homerischen Gesänge auf und „bildete sie im Drama . . . vielfach aus . . ." „ . . . Aeschylos nährte sich von Brosamen seiner [Homers] Tafel."

XVIII, 456: „ . . . So konnten Aeschylus, Sophokles u. f. mit Homers Gastmahle, nach neuerem Geschmack zubereitet, ihre Mitbürger bewirten."

XVIII, 437: „Der griechische Geschmack in Kunst, Dichtkunst und Weisheit ist dem Homer und seinen Homeriden fast alles schuldig."

XXII, 150: „Späterhin gab die epische Poesie der dramatischen Kunst Raum und Form; das gesamte Altertum betrachtet Homers Gedichte als die Quelle aller schönen griechischen Künste."

XXXII, 98: „Freilich ist Homer . . . nachher fast die einzige Quelle gewesen, aus welcher seine Nachfolger geschöpft haben; das große Original, aus dem große Geschichtschreiber, komische und tragische Dichter, Weltweise und was man nur will, entstanden sind."

Es ist klar, daß die soeben dargelegte Meinung der Kunst der griechischen Tragiker nicht im entferntesten gerecht wird; ein

abschließendes Urteil wird erst möglich sein, wenn uns die Gesamtauffassung Herders bekannt sein wird. Im übrigen mag die einseitige Schärfe, mit der Herder seine Auffassung vorträgt, originell genannt werden; die Anschauung selbst ist es nicht: Hamann hatte in dem „Kleeblatt hellenistischer Briefe" darauf hingewiesen, daß in Sophokles' „Aias" der Charakter des Odysseus nach Homers Anlage geschildert sei. „Wie Cervantes," so meint Hamann, „durch seinen Don Quixote den Spaniern das Romanhafte hat verleiden wollen, so glaubt man, daß Homer in seiner Odyssee seinen Landsleuten einen neuen Weg zum Ruhm eröffnen und Klugheit dem Verdienst auf körperliche Vorzüge entgegensetzen wollen. Diese Absicht scheint wenigstens Sophokles erkannt und vor Augen gehabt zu haben. Der Charakter, den er dem Ulysses gibt, ist ehrwürdig, heilig, geheim."[1] Nur ganz allgemein hatte sich Lessing vernehmen lassen; in der Dramaturgie[2] macht er die Bemerkung: „. . . Homer, dessen Gedichte den ersten Samen des Dramas ausstreuten . . ." Neigung zur Ableitung der Tragiker aus Homer ist auch bei Hurd festzustellen[3]: „. . . Wir beruhigen uns mit Recht bei der Vorstellung jenes alten Malers, der . . . zwar etwas rauh, aber nicht ungereimt, den Homer mit einer Quelle malte, die aus seinem Munde hervorströmte und wovon die übrigen Dichter Wasser schöpften . . ." etc. Immerhin gesteht Hurd dem griechischen Tragiker den Namen eines Originals doch zu. Ausgeprägter dagegen tritt uns jene Auffassung im Shakespeare-Essay der Lady Montagu[4] entgegen; dort heißt es: „Homers Werke allein waren hinreichend, die griechischen Dichter zu lehren, wie sie schreiben, und ihre Zuhörer, wie sie urteilen müßten[5]. . . . Sophokles und Euripides bringen nie einen Helden auf die Bühne, der in der Iliade und Odyssee vorgekommen ist, ohne die genaueste Sorgfalt, ihn der Vorstellung gemäß handeln zu lassen, welche man einmal aus diesen epischen Gedichten von ihm gefaßt hatte[6]. . . . Alle die Veranlassungen, welche die griechischen Trauerspieldichter hatten, ihre Helden aus den Wer-

[1] a. a. O. II, 222/23.
[2] a. a. O. IX, 363.
[3] a. a. O. II, 221.
[4] Vgl. Kap. 2.
[5] Montagu a. a. O. S. 18.
[6] Ebenda S. 43.

ken der Dichter herzunehmen, welche den Trojanischen Krieg und den Zug der Argonauten besungen hatten, . . ." etc.[1].

Am eingehendsten aber hatte sich Brumoy in seinem „Théâtre des Grecs"[2] mit der Entwicklung der tragischen Kunst aus den Epen Homers beschäftigt. Da Brumoys Werk auch sonst für Herders dramatische Ästhetik wichtig geworden ist, sei hier zunächst mit einigen Worten auf das Verhältnis zu dem gelehrten Pater eingegangen. Ein eingehendes und häufiges Studium des „Théâtre des Grecs" dürfen wir freilich bei Herder kaum voraussetzen; in den Briefwechseln wird das Werk überhaupt nicht genannt und in den Werken nur ein einziges Mal[3]; an dieser Stelle — im ersten Kritischen Wäldchen — allerdings findet sich eine genaue Stellenangabe aus Brumoy[4]. Gleichwohl wird man annehmen dürfen, daß Herder mit den Grundanschauungen, die bei Brumoy ausgesprochen waren, vertraut gewesen ist; schon allein deswegen, weil Jacquets Parallèle, mit der sich Herder bekanntermaßen[5] eingehend beschäftigte, ganz auf Brumoy fußt, oft gegen diesen polemisiert und ohne Kenntnis Brumoys nur halb verstanden werden kann. Außerdem hatte Hamann[6] ausdrücklich betont, daß Jacquet als „Nachtisch" zu Brumoy aufzufassen sei. In der zeitgenössischen Ästhetik spielten die Abhandlungen des Jesuitenpaters auch sonst eine bedeutende Rolle: Lessing beschäftigte sich im zweiten Stück der „Theatralischen Bibliothek" eingehender mit ihnen, erkannte im ganzen Brumoys Verdienste an, widersprach ihm dagegen in verschiedenen Einzelurteilen[7]. Auch in der Dramaturgie wird noch auf Brumoy Bezug genommen[8]. Ebenso hatte Steinbrüchel[9] in seinen Übersetzungen

---

[1] Ebenda S. 63. Vgl. auch Montagu a. a. O. S. 25.

[2] P. Brumoy, S. J., „Le théâtre des Grecs" 1730. Tom. I. „Discours sur l'origine de la tragédie."

[3] III, 44.

[4] Théâtre des Grecs Tom. II S. 89.

[5] Vgl. Haym a. a. O. I, 166f.

[6] a. a. O. II, 426.

[7] a. a. O. VI, 190/192. — Die eigene Anzeige Lessings des zweiten Stückes seiner „Theatralischen Bibliothek" in der Vossischen Zeitung (26. IV. 1755), in der ebenfalls auf Brumoy hingewiesen war, dürfte Herder kaum gekannt haben. (Vgl. Lessing a. a. O. VII, 25 Mitte.)

[8] S. a. a. O. IX, 335.

[9] „Das tragische Theater der Griechen" 1763ff.

aus den griechischen Tragikern verschiedentlich auf den französischen Übersetzer und Kommentator verwiesen, und dies wiederum war im 304. Lit.-Brief[1] von Grillo erwähnt worden. Auf die „Alcestis"-Besprechung bei Brumoy insbesondere richtete Sonnenfels [2] die Aufmerksamkeit, und in der englischen Ästhetik hatten sich Home und Hurd über den Pater ausgesprochen. Während Home nörgelt und ironisiert[3], nannte Hurd den Franzosen einen „geschmackvollen Kunstrichter."[4] An Hinweisen auf Brumoys Werk fehlte es Herder also nicht; wir nehmen daher auf Grund des beigebrachten Materials Kenntnis der Hauptanschauungen des Franzosen bei Herder an, ohne an eine besonders fühlbare Beeinflussung in speziellen Einzelheiten zu glauben.

Die Beschäftigung mit der Frage: Wie ist aus den Epen Homers die griechische Tragödie entstanden? war nun, wie oben bemerkt, bei Brumoy eine sehr gründliche; einige Beispiele seien genannt:

„*C'est dans ce point de maturité que je vais désormais considérer l'art de la tragédie, pour en rechercher la vraie source dans l'esprit humain. C'est sans contredit Homère, je veux dire le poème épique.*"[5]

„*Aelien fait mention d'un peintre qui s'avisa de représenter ce prince des poètes, de même à peu près qu'Horace nous peint le génie de Pindare. De la bouche d'Homère sortait une source féconde*[6] *qui se partageait en différens ruisseaux, où l'on voyait puiser avec empressement une troupe de poètes, comme si c'eût été pour eux la fontaine de Castalie. Ce n'est point ici une flatte pittoresque en faveur d'Homère. C'est une justice que lui rendait Eschyle lui-même, qui avait coutume de dire que ses pièces n'étaient que des reliefs des festins étalés dans l'Iliade et l'Odyssée.*"[7]

„*Il ne s'agit point ici de critiquer ou de justifier Homère contre les critiques, et il me suffit d'avoir tracé rapidement des principales démarches, pour en faire la comparaison avec celles des poètes tragiques, et pour développer la pensée d'Aristote, qui fait entendre*

[1] Teil 21, S. 10.
[2] a. a. O. S. 11 Z. 20/21.
[3] a. a. O. III, 280.
[4] a. a. O. S. 119.
[5] a. a. O. Tom. I S. XXXVII.
[6] Vgl. oben S. 113 (Hurd).
[7] a. a. O. Tom. I. S. XXXVIIf.

que la tragédie doit sa naissance à l'Iliade et à l'Odyssée, comme la comédie doit la sienne au Margites." [1]

. . . „*Je ne veux qu'examiner, comment ces poètes*[2] *ont imaginé tout cela d'après Homère. Les trois parties*[3] *dont je parle se trouvent nettement dans l'Iliade . . .*[4]

Wir wenden uns zu einem dritten Charakteristikum der Herderschen Auffassung: dem In-Beziehung-Setzen der besonderen Eigenart des athenischen Publikums und der attischen Tragödie. Herder hat das Wesen des antiken Dramas im weitesten Umfange aus den politischen Zuständen in Athen zu erklären gesucht.

Die Poesie der Alten, so setzt er in den Humanitätsbriefen auseinander, hatte in ihrem Ursprunge viel mehr Wichtigkeit, Zweck und Anlage in sich, als die neuere haben konnte. Vor Erfindung der Schreibkunst vertrat jene die Stelle aller Wissenschaft; sie war die Sprache der Götter, der Gesetzgeber und Weisen; was der Nachwelt würdig geachtet war, ward in sie gelegt, daher auch von ihr fast jede Wissenschaft ausging[5]. — Nach vielen Zeugnissen der Alten war Poesie bei ihnen von stärkstem Einfluß auf die Sitten[6]. Im Anfang war dieser Einfluß ein sehr wohltätiger, denn die Poesie war „göttlich", d. h. sie entstand aus gottesdienstlichen Handlungen und wurde so zur Bildnerin der Sitten der Menschen und Völker[7]. Das griechische Theater setzte insbesondere in allen seinen Teilen ein Publikum voraus. Neben Akademien und Coliseen war es „wie die Luft zum freien Gebrauch" und half den Ge-

---

[1] a. a. O. Tom. I S. XLIV. Die Aristoteles-Stelle, auf die Brumoy verweist, steht Poetik Kap. 5.

[2] Aeschylos, Sophokles und Euripides sind gemeint.

[3] Nämlich Exposition, Verwickelung und Katastrophe.

[4] a. a. O. Tom. I S. LXII. Vgl. ferner a. a. O. Tom. I: S. LXV, LXX f., LXXIII, LXXIV, LXXXIII, XCI, XCII. Vgl. endlich zu derselben Frage auch Shaftesbury, Werke übersetzt von Voß und Hölty I S. 256, 316, 329f.; ferner Young, a. a. O. S. 19, 20/25, 58. — Anderer Ansicht ist dagegen Brown in seiner Abhandlung über Poesie und Musik, wo er scharf gegen Brumoy polemisiert. Vgl. in Eschenburgs Übersetzung von 1769 S. 116, 163, 169. Vgl. im übrigen unten.

[5] XVIII, 45.

[6] VIII, 334.

[7] VIII, 365.

meingeist pflegen[1]. Dies offenbar war die Idee der Griechen, auf dem Theater einen Teil des Publikums einem anderen zur Schau vorzustellen, so im Trauerspiele mit dem Chor, im Lustspiel mit dem einzelnen oder in Masse personifizierten Volke. Auf diesem Wege gelangte die griechische Kunst zu ihrer Höhe, aber freilich fiel und stand dies alles mit den höchst demokratischen Staatsformen der Athener, wo die große Masse eine ungleich größere Rolle spielte, als etwa in den modernen deutschen Monarchien. Schwerlich, meint Herder, wird man die Wiederkehr solcher Zustände wünschen können, denn wie vielen Versuchungen ist die Seele eines unerfahrenen Volkes ausgesetzt, deren Urteile von der Redekunst einiger weniger abhängt! Sogar vom Theater in Athen wird man vielleicht sagen müssen: „Wohl uns, diese Zeiten sind vorüber!" Abgesehen von seiner Skepsis gegen die attische Demokratie hat Herder die hohe Bedeutung politisch-nationaler Blüte für eine gedeihliche Entfaltung des Theaters sehr wohl zu würdigen gewußt. Treffend bemerkt er, dürftiger Knechtessinn sei eine „mephitische Luft", in der jede Flamme erstickt werde[2]. Tragödie wie Komödie, so fährt er fort, erfordern eine anschauende Kenntnis, eine leichte Existenz, eine sich selbst bestimmende moralische Freiheit. So war es in Griechenland, so, die Modifikationen der Zeit abgerechnet, in England und Frankreich. Aus dem hohen Gefühl der Freiheit entstand das attische Theater zu Zeiten des Aeschylus, aus dem Siegesbewußtsein über den Perserkönig; dies Gefühl stimmte die Seele zum Anblick anderer großer Begebenheiten, die tragisch vorgestellt würden[3].

Eine noch eingehendere Entwicklung dieser Anschauungen findet sich in der Preisschrift „Vom Einfluß der Regierungen . . ." Das Theater der Griechen, so wird dort entwickelt, diente der Demokratie wie die Rede[4]. Dem Volke sollte ob seiner Freiheit geschmeichelt werden, und so ward die Tragödie Tyrannenwürgerin, Rednerin der Freiheit; durch die Darstellung von alten Heldentaten und -Schicksalen sollte das Volk seine griechischen Vorzüge und Stammesherrlichkeit fühlen. Darum lebten

[1] XVII, 398/99.
[2] Vgl. mit diesen Ausführungen Herders Shaftesbury a. a. O. I, 283/84.
[3] XVII, 289/294.
[4] Vgl. mit dem Folgenden Shaftesbury a. a. O. I, 316ff.

diese Sagen so prächtig auf der Bühne[1]. In der Verfassung und Natur des griechischen Volkes also lag der Charakter des antiken Dramas begründet; ein athenisches Theater könnte nicht eher als unter ähnlichen Umständen wieder werden, und mit dem Verfall des Staates sank auch die Blüte des Theaters[2]. Freilich war die Einwirkung eine wechselseitige, kann doch Poesie, „der edle entzückende Balsam aus den geheimsten Kräften der Schöpfung Gottes", auch „süßes Gift und berauschende, tötende Wollust" werden[3]. Das als Religionsfeierlichkeit entstandene Drama ward bald bloße Ergötzung[4]. Dem Trauerspiel gereichte dies zum Ver-

[1] IX, 325/26. — Herder über das griechische Theater als Verkünder des Nationalruhms s. auch XV, 217; ähnlich schon I, 157: „Für das Eigenartige der griechischen Tragödie war es wesentlich, daß ihre Geschichte voll Heldentaten war. Dadurch, daß Heldentaten und Nationalgeschichte Stoffe für das Drama lieferten, war diesem von vornherein ein menschliches, politisches und nationales Interesse gesichert. So entstand das heroische Trauerspiel der Athener; da es auf Heroen- und Götterkult gebaut war, mußte es mit diesem verschwinden (s. auch II, 157, 232).

[2] IX, 326. — Diesen Gedanken hat Herder auch sonst öfters ausgesprochen, so in den Preisschriften „Über die Ursachen des gesunkenen Geschmacks" und „Über die Wirkung der Dichtkunst"; mit besonderer Hervorhebung des Unterschiedlichen gegenüber der modernen Bühne auch in den „Ideen": Der gute Geschmack, so entwickelt Herder, war bei den Griechen in ihren schönsten Zeiten eine so natürliche Hervorbringung als sie selbst, als ihre Bildung, Klima, Lebensart und Verfassung. Er existiert, wie alles, zu seiner Zeit und an seinem Orte mit Zeitmitteln und zu Zeitzwecken. Da diese Zeitverbindung auseinanderging, schwand auch das Resultat derselben, der griechische Geschmack (V, 618/19). Daher sind bei uns weder Geberden- noch Schauspielkunst die Dinge, die sie bei den Griechen waren (XIV, 104). Aeschylus und Aristophanes können nicht das Maß unserer Religion und Sittlichkeit auf der Schaubühne sein (VIII, 375). Überhaupt war Aeschylus', Sophokles', Euripides', Aristophanes' Theater nicht unser Theater; das eigentliche Drama der Griechen ist unter keinem Volk mehr erschienen, so vortreffliche Stücke auch andere Nationen in dieser Art gearbeitet haben (XIV, 105). Nur die athenische Volksregierung machte eine Anstalt wie das griechische Theater möglich (XIV, 122). Das athenische Theater enthielt Spiele fürs Volk, und zwar ihm angemessene, erhabene, geistreiche Spiele. Mit Athen ist seine Geschichte vorbei; denn der enge Kreis bestimmter Fabeln, Leidenschaften und Absichten, aufs Volk zu wirken, findet sich kaum mehr in dem vermischten Haufen einer anderen Stammesart und Regierungsverfassung wieder (XIV, 123).

[3] VIII, 343.

[4] IX, 326.

derben; die Komödie dagegen, die übrigens — sowohl Aristophanes' Schauspiele wie überhaupt die ältere Komödie — am allerwenigsten zur Veredelung der Bühne beigetragen hatte[1], hatte nichts zu wirken und konnte sich am freien Spiel begnügen[2]; sie verfeinerte sich mit Menander[3] und dauerte über das Zeitalter der griechischen Freiheit und Wirksamkeit hinaus[4].

Den Niedergang des Trauerspiels durch Herabsinken zu bloßer Ergötzung motiviert nun Herder in höchst befremdlicher Weise; das auf der Bühne Dargestellte, so argumentiert er, war bloße Erdichtung, im Verhältnis zur Wirklichkeit Lüge[5]. Solon hatte nicht Unrecht, wenn er beim Anblick eines Trauerspiels des Thespis ausrief: „Finden wir einmal an der Lüge zu unserer Belustigung Geschmack, so wird sie sich bald in unsere ernstesten Geschäfte einschleichen."[6] . . . „Die Geschichte hat Solons Weissagung bekräftigt." Man braucht nicht unbedingt anzunehmen, daß Art des Themas und beginnende Moralitätssucht[7] Herder zu seinen, nur in diesem Zusammenhang betrachtet, außerordentlich platt und unkünstlerisch anmutenden Äußerungen veranlaßt haben. Herder mochte vielmehr der Ansicht sein, daß die alten griechischen Götter- und Heldensagen durch die Veränderungen der Trauerspieldichter an poetischem Wert nicht durchgängig gewonnen hätten. Die besten Dichtungen entstammen seiner Ansicht nach dem Jünglingsalter einer Sprache und gehen vor aller eigentlichen Schriftstellerei voraus. Im Griechischen besitzen wir aus dieser Zeit nur den einzigen Homer. Aeschylus, Sophokles und Euripides sind dagegen bereits als Beschluß der poetischen Zeit anzusehen[8]. Wie Herder speziell über die Poesie uralter

[1] IX, 386. — So meint Herder einmal: man stelle sich nur vor Aristophanes' Bühne hin, wenn er seine Götter aufführt, und frage, was das wohl für einen Eindruck aufs Volk hervorgerufen habe! (VIII, 374. Vgl. dazu übrigens auch Brown a. a. O. S. 226).

[2] V, 621.

[3] Ebenda.

[4] V, 620.

[5] IX, 359.

[6] Ebenda.

[7] Vgl. Kap. 8.

[8] I, 173. — Wie großen Wert Herder auf das Ursprüngliche auch in der Tragödie legte, beweist außer zahlreichen anderen zum Teil bereits angeführten Stellen insbesondere XXXII, 60, 2. Absatz.

Mythen und nachträgliche Zusätze, sei es durch philosophische Gedanken, erdichtete Charaktere usw. dachte, hat er, zunächst freilich nur mit Beziehung auf die hebräische Poesie und die Fragen ihres historischen Stils, in den „Theologischen Briefen" dargelegt[1]. Er preist da das Unschuldig-Wahre, Simple, Einfältige im Ton alter Mythen und meint, mit jeder Abweichung strafe man sich selbst Lügen, da mit Hinzutreten aus der Reflexion stammender Elemente das Poetische und Einfältig-Wahre verloren gehe. Wendet man — was bei Herders universalistischer Poesieauffassung und Arbeitsmethode überhaupt nicht allzu kühn erscheinen kann[2] — diese Anschauung mutatis mutandis auf das griechische Drama an, so reduziert sich das Mangelhafte an Herders Auslassung auf seinen an späterer Stelle[3] ausführlich zu erörternden Fehler, den Begriff ursprünglicher, volksmäßiger Poesie zum Universalbegriff der Poesie zu machen, und die damit eng zusammenhängende mangelnde Einsicht in das Wesen der Kunstpoesie[4].

Das Gesagte wird noch deutlicher, wenn wir einige Parallelen ins Auge fassen, die Herder von der hebräischen zur griechischen Poesie zieht. So äußert er einmal[5]: „Hätte sich in Griechenland die Poesie der Weisen und Dichter reiner erhalten, hätten wir

[1] X, 35/36. — Über Herders Ansicht über den Wert der Mythologie für die Dichtkunst vgl. etwa noch XXXII, 86, 2. Absatz.

[2] So hat Herder selbst einmal geäußert, die ältesten Traditionen aller Völker seien untereinander sehr ähnlich und nahe verwandt (X, 286). — Wie Herder Griechenland in die Gesamtentwicklung hineinstellte, davon erhält man ein in seiner kurzen Übersicht treffendes Bild aus dem „Plan zum Unterricht des jungen Herrn v. Zeschau." (1772; vgl. XXX, 395ff.; siehe dort S. 400.)

[3] Vgl. Kap. 4.

[4] Es sei noch auf einige Erörterungen in „Bild, Dichtung und Fabel" hingewiesen, vor allem XV, 535/37. Die älteste Mythologie und Poetik erklärt Herder da für eine Philosophie über die Naturgesetze; selbst bei dem klügsten Griechen sei sie nichts anderes gewesen. Weiter könne und solle der menschliche Geist nicht dichten. Denn heiße dichten etwa „ex professo wie Satanas lügen?" Nicht sehr klar und recht unvermittelt ist es, wenn Herder dann erklärt, jene ältesten Dichtungen seien gewachsen wie ein gewälzter Schneeball; als Tochter des Gedächtnisses sei die Sage weitergeschritten, „bis sie Kunst ward", und eben diese Kunst heiße Dichtkunst [!] (XV, 537).

[5] XII, 43.

von ihren alten Theologen und Propheten mehr unverdächtige Reste, so würden wir mehr Ähnlichkeit sehen[1], die [schon] jetzt im Munde ... der Kassandra bei Aeschylus ... unverkennbar bleibet."[2] Deutlich merkt man, wie sehr unser Kritiker bedauert, daß jene ältesten Zeugnisse verloren gegangen sind, und wie hoch er dergleichen einschätzt. Erinnert man sich nun gleichzeitig, daß Herder der späteren griechischen Kunstpoesie gegenüber jener ursprünglichen ältesten Poesie ausdrücklich nur den zweiten Platz zuerkennt[3], so ist schon um vieles klarer, was ihn zu jenen merkwürdigen Äußerungen veranlaßt hat.

Ganz offenbar aber wird der Herdersche Gedankengang, betrachtet man seine ziemlich ausführlichen Darlegungen, was seiner Ansicht nach die Tragödiendichter aus jener ältesten Mythologie gemacht haben. Herders Äußerungen sind nicht ohne Ironie und Witz. Die Dame Mythologie, meint er, hat gar viele Ritter gefunden, die sie begehrten[4]. Aber Mythologie war ein sehr zarter Leim, aus dem man machen konnte, was man wollte, worin sich denn auch niemand Zwang angetan hat[5]. So brauchten auch die Tragiker und Komödienschreiber die Mythologie auf ihre Weise[6]: die allerersten Trauerspieldichter zwar waren noch weise und dachten auf mehr als auf Schmeichelei des Ohres[7], aber schon die Tragödie des Aeschylus, wiewohl einfacher großer Züge noch voll, war doch als solche schon „Machwerk" — ein Wort, das Herder natürlich im ursprünglichen Sinne gebraucht und womit er das Künstlerisch-Reflektierte gegenüber dem Naturhaft-Poetischen bezeichnen will. Nun gar Sophokles und Euripides[8]! Wie mußten sie nicht — allein schon mit der näiveren Kunst Homers ver-

---

[1] Herder gesteht übrigens einmal, daß ihm „die Entstehung der schönsten, d. i. der griechischen Mythologie ... bei allen dazu gelieferten trefflichen Solutionen ... kein völlig aufgelöstes Problem" sei. Aus der Poetisierung „einzelner häuslicher und öffentlicher Ereignisse" (XX, 313) sucht er sie ein ander Mal zu begreifen.

[2] Siehe darüber auch XII, 181.

[3] XI, 398.

[4] VIII, 373.

[5] VIII, 374.

[6] VIII, 369.

[7] VIII, 371.

[8] Ebenda.

glichen[1] — Fabel und Personen umbilden, verändern, sich schmiegen, damit ein Theaterstück, damit ihre Theaterabsicht erreicht wurde[2]!

Daß Herder mit diesen Äußerungen nicht nur objektiv die Entwicklung des griechischen Trauerspiels bezeichnet hat, daß ihnen vielmehr eine sehr subjektive und zwar völlig ablehnende Stellungnahme zugrunde liegt, ist nicht zu bezweifeln. Die besten Gedichte der Griechen, so lautet Herders Urteil, stammen aus der Zeit, da noch keine Buchstaben, viel weniger geschriebene Regeln waren; seitdem diese dastanden und befolgt wurden, war's um die schönste Wirkung der Dichtkunst geschehen. Echte Poesie wirkt immer unmittelbar und lebendig, von der Natur auf uns, von uns auf andere[3].

So erklärt sich also Herders zunächst unmotiviert scheinender Vorwurf, die griechische Tragödie sei bloße Erdichtung, Lüge, und daher von übler Wirkung auf das Volk, aus seiner einseitigen Anschauung, wahre Poesie sei immer nur ursprüngliche und naturhafte Dichtung[4].

Gleicherweise nun, so geht Herders Gedankengang weiter, kann es auch heute noch Staatswesen geben, wo z. B. die Einführung eines Schauspiels nicht vom besten Erfolg ist und die

[1] Den Vergleich mit Homer hält nach Herders Ansicht selbst Aeschylus nicht aus (vgl. oben); immerhin war das, was in ihm wirkte, wenigstens noch „Gesang, Tanz, lebendige Vorstellung." (VIII, 376.)

[2] VIII, 376.

[3] VIII, 375.

[4] Vgl. im übrigen Kap. 4. — Einen anderen, weit gerechteren Standpunkt nahm Lessing in diesen Fragen ein. Ihm ist der poetische Wert weit wichtiger als die historische Treue. In der Dramaturgie (a.a.O. IX, 315f.) sagt er: „Viele stellen sich vor, daß die Tragödie in Griechenland wirklich zur Erneuerung des Andenkens großer und sonderbarer Begebenheiten erfunden worden; daß ihre erste Bestimmung also gewesen, genau in die Fußstapfen der Geschichte zu treten, und weder zur Rechten, noch zur Linken auszuweichen. Aber sie irren sich. Denn schon Thespis ließ sich um die historische Richtigkeit ganz unbekümmert ... Thespis ersann, erdichtete, ließ die bekanntesten Personen sagen und tun, was er wollte." Freilich zog sich Thespis dieserhalb einen harten Verweis von Solon zu, aber, meint Lessing, das Urteil Solons sei hier nicht maßgebend; auch wisse man nicht, ob die Erdichtungen des Thespis poetisch gut gewesen wären, und das sei doch die Hauptsache. Jedenfalls aber dürfe auch die antike Tragödie keineswegs nach ihrer historischen Richtigkeit beurteilt werden.

Regierung sich derselben trotz allen Reklamationen und Pasquillen der Schöngeister und Aufklärer der Welt ernstlich widersetzen darf und muß[1]. Die größten Dichter der griechischen Bühne sind zwar in Behandlung ihrer Gegenstände ewig denkwürdige Muster; über ihre Wirkung auf die Sitten gesteht Herder lieber nicht urteilen zu wollen[2].

Unbestreitbar steckt in solchen Anschauungen ein richtiger Kern. Aber sie tragen den Stempel schroffer Einseitigkeit, weil daneben eine Würdigung der griechischen Bühne vom Standpunkt reiner Kunstgesetzlichkeit auch nicht einmal angedeutet ist[3]. Wechselseitige Einflüsse von Theater und ethisch-politischen Zuständen sind für ein Gesamturteil über das Drama doch nur Faktoren von sekundärer Bedeutung; bei Herder werden sie durch überstarke Betonung und durch den völligen Mangel künstlerischer Gesichtspunkte fehlerhafter Weise zu primären Faktoren, und damit wird die Gesamtauffassung eine völlig schiefe.

Es sind nunmehr die Quellen aufzuzeigen, aus denen Herder seine Anschauung schöpfte. In erster Linie ist wieder auf Brumoys „Théâtre des Grecs" zu verweisen. Schon in dem zweiten der drei Diskurse, die sich im ersten Band des Werkes finden, ist eine Anspielung auf die Theatersucht der Athener zu verzeichnen: es ist die sich auf Plutarch stützende und auch in der deutschen Ästhetik öfter wiederkehrende Angabe[4], daß die Kosten für das Theater und die Schauspiele bei den Athenern dem Staate zur Last fielen, und daß sie für diese Art von Vergnügungen mehr ausgaben als für mehrere ihrer Kriege[5]. Sehr eingehend beschäftigt sich dann die dritte Abhandlung „*Discours sur le parallèle des théâtres*" mit dem athenischen Theaterpublikum. Man darf sagen: alles, was Herder äußert, ist bei Brumoy nicht allein vorgezeichnet, sondern geradezu vorweggenommen. Da ist eingehend die Rede von dem Zusammenhang der Blüte Athens mit der Blüte der attischen Tragödie[6]; ausführlich wird die große historische Vergangenheit des athenischen Staates besprochen und darauf

[1] IX, 359.
[2] IX, 386.
[3] Vgl. Kap. 6.
[4] Auch bei Young; s. a. a. O. S. 43/44.
[5] Brumoy, a. a. O. I. XCVI.
[6] a. a. O. C f.

aufmerksam gemacht, wie die Tragiker diese Vergangenheit für ihre Dramen zu nutzen verstanden[1]. Der Stolz und politische Ehrgeiz der Athener wird von allen Seiten beleuchtet[2] und eindringlich erläutert, in wie hohem Maße die tragischen Dichter dem nationalen Hochgefühl der stolzen Republikaner schmeichelten[3], endlich die attische Tragödie in ihrer Gesamtheit als Spiegelbild des athenischen Staatswesens und Volkscharakters dargestellt[4]. Wir verzichten darauf, genaue Zitate aus den Ausführungen des Paters wiederzugeben, weil sonst nicht weniger als die halbe Abhandlung zitiert werden könnte.

Genauer sei dagegen auf die Konkurrenzschrift gerade zu dem dritten Diskurs Brumoys eingegangen, die „Parallèle" Jacquets. Waren Herder aus dem Brumoyschen Werk vielleicht nicht alle Einzelheiten gegenwärtig, so war er bei der kleinen Nachschrift Jacquets sicher in die geringsten Details eingedrungen[5]. Auch bei Jacquet fehlt es nicht an Bemerkungen über den politischen Charakter des griechischen Dramas: um das Ziel der Tragödie, so ist seine Ansicht, die Erregung der Leidenschaften, zu erreichen, haben nicht alle Tragiker den gleichen Weg einschlagen können. Ein Poet, der rühren und gefallen will, muß sich dem Charakter seiner Zuschauer anpassen, ihre Vorurteile respektieren, studieren

---

[1] a. a. O. CI/CV, CVI.

[2] CXf. u. CXIII.

[3] CXVI.

[4] CXIVff. — Über den unterschiedlichen Charakter des Aeschylus, Sophokles, Euripides siehe insbesondere CXXXIIIf.

[5] Bekanntlich beabsichtigte Herder eine Übersetzung des Werkes; vgl. XXXII, 141ff., Haym a. a. O. I, 166f. — Was Herder ursprünglich bei Jacquet angezogen haben mag, ist leicht ersichtlich: wie Jacquet in seiner Vorrede sagt, will er nichts Geringeres als durch Aufdeckung der Unterschiede zwischen dem griechischen und französischen Theater, durch Aufzeigen der Fortschritte, die seit den Zeiten der antiken Tragiker auf dramatischem Gebiet gemacht worden sind, einen Beitrag zur Geschichte des menschlichen Geistes in diesem eingeschränkten Teile liefern. Dieser historische, ja universalhistorische Gesichtspunkt ist es, der einen Herder notwendig anziehen mußte. Daß er während der Arbeit an der Übersetzung das Interesse verlor, erklärt sich wohl aus der Tendenz Jacquets, die französischen Dramatiker über die griechischen zu erheben. (S. vor allem den zweiten Teil der Parallèle, in erster Linie die fadenscheinigen Behauptungen in der Mitte des Abschnitts.)

und ihre Fehler benützen[1]. Diese Mittel, zu gefallen, waren in Athen ebenso sicher wie leicht[2]. Sophokles und Euripides wollten einem stolzen Volke gefallen, das für alles Nichtgriechische Verachtung hegte und den Rest der Welt für barbarisch ansah. Das unfehlbarste Mittel, die Zuschauer dieses Charakters zu fesseln, war, ihnen die Geschichte ihres Landes darzustellen. Da der vaterländische Geist alle Bürger wie die Mitglieder einer Familie einte, so glaubten alle Zuschauer in dem auf der Bühne dargestellten Helden einen Vorfahren zu sehen, dessen Ruhm auf sie zurückfiel. Es war sozusagen eine brüderliche Zärtlichkeit, ein reizvolles verwandtschaftliches Interesse für die Athener im Mittelpunkte des Patriotismus[3] *(dans le centre du patriotisme).* Man hat bemerken müssen, daß es keine griechische Tragödie gibt, in der nicht den Athenern geschmeichelt wird, oder wo nicht ein politisches Interesse, das immer angenehm ist, die Aufmerksamkeit eines Volkes mit republikanischem Geist fesselt. Das politische Interesse war ein Mittel, das die Neugier der Griechen wachhielt, wenn die Armut der Szenen ihr Interesse hätte erkalten lassen[4]. Oft gibt es politische Anspielungen und lange den Athenern zugedachte Lobreden[5]. Zahlreiche wunderbare Ereignisse geschehen auf dem Theater der Athener. Gänzlich übertrieben, wie es war, machte es sie durchaus nicht unwillig, da es die Helden ihres Volkes, ja ihres Blutes betraf; da es ihrer Eitelkeit schmeichelte, fand es nicht einen Ungläubigen[6]. — So weit Jacquet.

Die beiden französischen Ästhetiker, Brumoy und Jacquet, sind zweifelsohne als die Hauptquellen für die Herderschen Ausführungen anzusprechen. Daß es auch in der deutschen Ästhetik wenigstens nicht an einzelnen Hinweisen für diese Materie fehlte, sei an einigen Beispielen dargetan. Den engen Zusammenhang zwischen Kunst und Politik betont Abbt im 231. Lit.-Brief[7]:

[1] [Jacquet] „Parallèle des tragiques grecs et français". Lyon, MDCCLX S. 5.

[2] a. a. O. S. 60.

[3] a. a. O. S. 57.

[4] a. a. O. S. 61.

[5] a. a. O. S. 148.

[6] a. a. O. S. 18.

[7] Teil 13/14, S. 257.

„Die Politik schrieb dem Dichter die Empfindungen des Entsetzens, beinahe des Abscheues vor gegen alle Familien, die ehemals in Griechenland königlich regieret. Allenthalben sah das Volk diese Familien wegen ihrer stolzen Vergehungen von den Furien verfolgt . . .“ usw. Daß sich die Griechen durch die Wahl der Stoffe in ihrer Tragödie geschmeichelt fühlten, merkt auch Sonnenfels an[1]; ebenso betont der Wiener Kritiker mit Nachdruck, die griechische Bühne sei ein wirkliches Nationaltheater gewesen: „der Zeitpunkt des zerstörten Troja versah sie [die attische Bühne] mit Helden, Verbrechern und Unglücklichen, drei Gegenständen, an denen die tragische Kunst sich hervortun konnte: ihre Götterlehre, welche die Bewohner des Olympus menschlichen Schwachheiten unterwarf, Götter verbuhlt, Göttinnen eifersüchtig und rachgierig machte, vermehrte diesen Reichtum: Aeschylus, Euripides, Sophokles hatten diesen ganzen Schatz vor sich.“[2] Endlich Lessing; dieser hebt hervor, daß die Griechen nie andere als ihre eigenen Sitten auf dem Theater dargestellt haben: .... „Ja, sie [die Griechen] haben fremden Völkern, aus deren Geschichte sie den Stoff ihrer Tragödie etwa einmal entlehnten, lieber ihre eigenen griechischen Sitten leihen, als die Wirkungen der Bühne durch unverständliche barbarische Sitten entkräften wollen.“ Auf das Kostüme hielten sie nichts. Lessing nennt zum Beweis Aeschylus' „Perser“[3].

Wir wenden uns einem anderen Gegenstande zu: Herders Äußerungen über die Entstehung der griechischen Tragödie aus Chören zu Ehren der Götter und damit zugleich seiner Anschauung über das musikalische Element in der attischen Tragödie auch der Blütezeit. Die bekannten Facta über den Werdegang des antiken Dramas, den Ursprung aus Liedern zu Ehren des Bakchus, die Fortschritte bei Thespis, Aeschylus, Sophokles und Euripides und was mit dieser Entwicklung zusammenhängt, berichtet natürlich auch Herder verschiedentlich[4], ohne sich indes von der herkömmlichen Überlieferung zu entfernen; genau so

---

[1] a. a. O. S. 132.

[2] a. a. O. 161.

[3] Lessing a. a. O. X, 193.

[4] Siehe z. B. IX, 534; XIV, 104; XXII, 153 und an vielen anderen Stellen.

hatte Lessing[1] über diese Dinge gesprochen, und ganz eingehend war das alles bei Brumoy[2] erzählt.

Was dagegen die Beurteilung des musikalischen[3] Elementes im griechischen Drama anlangt, so weicht Herder in recht bedeutsamer Weise von der Anschauung der genannten Kritiker ab. Zum Verständnis seiner Auffassung ist es nötig, etwas weiter auszuholen und eine Darstellung von Herders Ansichten über das Verhältnis von Poesie und Musik zu geben. Hochmusikalisch, wie er war, hat Herder Poesie und Musik in engste Beziehung gesetzt. Die Poesie ist die Schwester der Musik; das hat Herder oft ausgesprochen[4]. Insbesondere sind bei allen jugendlichen Völkern Poesie und Musik noch ungetrennt; ursprünglich machen beide nur Eine Kunst aus. Einige Beispiele[5]:

XII, 47/48: „... Und weil ... in dem damaligen Weltalter Musik und Poesie verbunden, ja Dichter und Tonkünstler bisweilen eins waren: so ist nichts natürlicher, als daß" usw.... „Die Poesie wirkt nie so mächtig, als wenn sie von der Musik unterstützt wird; der heilige Affekt also, den beide Künste vereint verbreiteten, war Enthusiasmus."

XI 447: „Lyrische Poesie[6] und Musik sind zu Einer Zeit, in

---

[1] a. a. O. VIII, 351/52.

[2] a. a. O. Tom. I S. XXXff.

[3] Die Betonung des religiös-mythologischen Elementes bei der Entstehung der griechischen Tragödie tritt bei Herder hinter der Hervorhebung des musikalischen Momentes stark zurück. Es sei daher nur kurz auf die entsprechenden Stellen verwiesen: I, 291; VII, 368; hier wie an anderen Stellen ist das religiöse Moment immer nur nebenbei erwähnt. Über die Weltanschauung der Tragiker hat sich Herder nirgends ausgesprochen; von einer philosophischen Auffassung der antiken Tragödie kann also bei ihm keine Rede sein. Vgl. dazu auch Kap. 6.

[4] XXII, 269, XII, 249, vgl. auch den Aufsatz „Cäcilia" XVI, 253ff.

[5] Als Grundlegung für die folgenden Auseinandersetzungen lese man, was Herder in den „Fragmenten zur Archäologie des Morgenlandes" über die Entstehung der Poesie bei allen Völkern sowie über das musikalische Element in jeder frühen Dichtung sagt. Herder kommt zu dem Resultat, daß alle Poesie ursprünglich Gesang gewesen sei. (Siehe VI, besonders S. 41/44.)

[6] Daß Herder hier nur von lyrischer Poesie spricht, ist belanglos. Herder ist ja der Ansicht: „Aus lyrischen Chören entstand das Drama." (XXVII, 179.) Übrigens ist alle ursprünglische Poesie nach Herders Ansicht lyrisch, abgesehen davon, daß Herder sehr oft den Begriff der lyrischen Poesie zum Universalbegriff der Poesie macht! (Vgl. Kap. 5.)

Einer Familie erfunden: jene war die Tochter dieser, und immer sind sie vereinigt gewesen."

Besonders hervorgehoben zu werden verdienen folgende Ausführungen der „Kalligone": „. . . Dies Naturband zwischen Ton, Geberde, Tanz und Wort erkannten oder empfanden alle Völker, und überließen sich dem ganzen Ausdruck ihrer Empfindung. Was die Natur gebunden hatte, ja was im Ausdruck der verschiedenen Sinne Eins war, wollten sie gewaltsam nicht scheiden. Daher blieb die griechische Musik so lange und gern dem Tanz, der Geberdung, den Chören, der dramatischen Vorstellung, und diese ihr treu; als Eines Stammes Geschwister liebten sie sich und vervollkommneten einander, wie Aus- und Abdruck. Nach der entschiedenen Vortrefflichkeit, in welcher wir die dramatische und lyrische Poesie, überhaupt auch die durch Gesang und Deklamationen gebildete Sprache der Griechen kennen, können wir von ihrer Musik, sofern sie Tanz, Gesang, Geberden und Worte regiert und leitet, wie auch von diesen ihr entsprechenden Künsten nicht groß und zart genug denken."[1]

Daß Herder die griechische Poesie, insbesondere das Drama, ganz unter musikalischem Gesichtspunkt betrachtet, sei an folgenden Beispielen dargetan:

XXVII, 167: Herder erklärt, jede Sprache sei ihrer Natur nach bereits Musik.

VI, 71: Herder legt dar: In jedem Volk sei vor aller Erfindung der Buchstaben und Schrift Gesang vorher gegangen und diese Gesänge hätten alles enthalten, was nur das Menschenherz bewegte: „Religion, Weisheit, Gesetze, Offenbarungen, Orakel, Nationaltaten und Geschlechterruhm."

V, 59: Herder legt dar, die besten Stücke der alten Poesie seien Reste der „sprachsingenden Zeiten". Daher müsse auch die griechische Tragödie unter diesem Gesichtspunkte betrachtet werden; aus der Vernachlässigung dieser Notwendigkeit erklärten sich die vielen Mißurteile über das attische Drama.

XXIV, 369ff.: „Das griechische Theater war Gesang. Dazu war alles eingerichtet, und wer dies nicht vernommen hat, der hat vom griechischen Theater nichts gehöret."

---

[1] XXII, 183.

XII, 177: „Selbst bei den Griechen ist das Drama nur aus dem Chor, d. i. aus Poesie, mit Musik und Tanz begleitet, entstanden."

XXIII, 337: „Bei den Griechen war die ganze Sprache Gesang (*μελος*); . . . leset . . . Aeschylus, ja alle tragische und komische Chöre."

XXIII, 559, 563: „Im griechischen Drama begleiteten Töne das Spiel, d. i. Handlung, Charakter, Aktion, Geberdung." . . . „Den Chor, aus welchem das griechische Drama hervortrat, muß man also auch als ein Konzert der Empfindungen ansehen . . . Der Chor klagt und jubelt, hoffet und wünscht, fürchtet und zweifelt, warnt, lehrt, erzählt! alles dies unter einer Gesangesregel. Zur Melopöie war die ganze griechische Sprache geordnet.

Endlich schon I, 175f.: „Die Tragödien des Aeschylus und Sophokles wurden, wie die Alten gemeinschaftlich bezeugen, auf der Bühne durchaus abgesungen. Die Sprache stützte sich damals also mächtig auf eine Deklamation, die für uns ganz ausgestorben ist, und die ihr damals Geist und Leben gab."[1]

Es steht nunmehr zu untersuchen, wie sich die soeben dargelegte Auffassung Herders zur zeitgenössischen Ästhetik verhält. Der gründliche Brumoy war auch an diesen Fragen nicht achtlos vorübergegangen; er behandelt die Stellung des Chors in der antiken Tragödie in einem besonderen Abschnitt der zweiten Abhandlung[2]. Es entgeht ihm nicht, daß der Chor seine Rolle im Laufe der Zeit verändert hat. Anfangs war er bloß Zuschauer bei der Handlung, selbst unbeschäftigt; dann aber „wurden sie [die Choristen] Handelnde, bald Nymphen, bald Furien, manchmal Höflinge, oft Volk, aber immer an der Handlung beteiligt." Wie die Stellung des Chors sich im einzelnen bei Aeschylus, Sophokles und Euripides verändert, bespricht Brumoy eingehender sogar als Herder. Trotzdem aber, das ist hervorzuheben, kann bei dem französischen Ästhetiker von einer eigentlich musikalischen Auffassung keine Rede sein, ja eine solche lehnt dieser ausdrücklich ab; nach seiner Ansicht bleibt es dabei: die griechischen Tragödien wurden gesprochen, aber nicht gesungen. Nichts

[1] Es sei erwähnt, daß sich Herder auch für die moderne Kunst über das Verhältnis von Musik und Dramatik ausgesprochen hat; siehe den Aufsatz „Cäcilia" XVI, vor allem S. 265f.

[2] Siehe a. a. O. Tom. I S. LXXIVff., Abschnitt XV.

spreche für die letztere Auffassung[1]. Brumoy interessiert der Chor nur in seinem Verhältnis zur dramatischen Handlung, und seine Auffassung ist — sehr im Gegensatz zu der Herders — eine durchaus dramaturgische.

Etwas anders verhält es sich mit der Abhandlung Du Bos' „Von den theatralischen Vorstellungen der Alten", die Lessing im dritten Stück der „Theatralischen Bibliothek" übersetzt hatte[2]. Daß Herder die Abhandlung studiert hat, scheint demnach selbstverständlich; im übrigen genüge es, für die Erwähnung Du Bos' in Herders Werken auf das Register der Suphanschen Ausgabe zu verweisen[3]; besonders in den Jugendwerken sind die Hinweise zahlreich. — Du Bos nimmt seinen Ausgangspunkt von der Entwicklung des Begriffs der Musik in der Antike; dieser ist ein wesentlich umfassenderer als in der modernen Ästhetik; nicht allein, was wir heute unter Musik verstehen, sondern auch Dicht- und Tanzkunst gehört dazu. Die Poesie insonderheit näherte sich weit mehr als jetzt der Musik, und zwar durch eine besondere Art der Deklamation: man schrieb die Deklamation in Noten. Die Kunst der Melodie (Melopöie[4]) erstreckte sich also nicht nur auf Gesänge, sondern auch auf den poetischen Vortrag. Von dieser poetischen Musik oder musikalischen Poesie handelt Du Bos ausführlich im IV. Abschnitt seines Werkes; er versucht Beweise für die Behauptung zu erbringen, daß die Melopöie bei der Poesie wesentlich von der beim Gesang verschieden, ja, daß erstere überhaupt kein eigentlich musikalischer Gesang gewesen sei. Besonders die Melopöie der Tragödie war nach seiner Ansicht nur ein gesprochener Vortrag, kein Gesang. Zum Beweise erläutert der französische Kunstrichter ausführlich, daß der Begriff „singen" in der Antike ein weiterer gewesen sei als heute, daß man darunter auch zuweilen die gesprochene Rede zu verstehen habe. Dabei kommt er — ganz im Sinne Herders — darauf zu sprechen, daß in der frühesten Zeit Poesie und Musik bei allen Völkern nur Eine Kunst ausgemacht hätten. Übereinstimmungen

---

[1] a. a. O. Tom. I S. XCVIII.

[2] Für die folgenden Ausführungen vgl. „Theatr. Bibl." Stück 3.

[3] XXXIII, 80.

[4] Der Ausdruck kehrt bei Herder noch in der „Adrastea" wieder. Vergleiche XXIII, 563. (Siehe auch oben S. 98.)

zwischen Du Bos' und Herders Auffassung sind also wohl vorhanden, und daß der junge Herder durch den Franzosen manche Anregung in diesen Problemen erhalten hat, scheint unverkennbar; geradezu eine Beeinflussung ist dagegen nicht anzunehmen. Wenn auch Du Bos das musikalische Element in der antiken Tragödie wohl in den Vordergrund rückt, so trägt seine Gesamtauffassung doch immer noch mehr den Stempel des Poetisch-Dramatischen, als den des Musikalischen. Nur eine gewisse Verschiebung des Gesichtspunktes vom Dramaturgischen in die Richtung des Musikalischen ist also im Vergleich zu Brumoy festzuhalten.

Grundsätzlich anders aber steht es nun mit einem englischen Ästhetiker, der u. E. das eigentliche Vorbild für Herder gewesen ist: Brown. Es handelt sich um Dr. Browns Werk „Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corruptions of Poetry and Music", London 1763, übersetzt von Eschenburg 1769[1]. Herder erwähnt das Werk des öfteren[2]; bereits in dem jugendlichen „Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst" wird darauf angespielt[3]; hier wie später[4] hat Herder das Übertriebene bei Brown, das allzu einseitige Betonen eines an sich fruchtbaren Gedankens klar erkannt und hervorgehoben; im übrigen ist sein Urteil über das Buch nicht immer das gleiche. In der Schrift „Von der Wirkung der Dichtkunst . . ."[5] äußert er sich recht ungünstig, weit anerkennender dagegen fünf Jahre später im „Geist der ebräischen Poesie"[6].

Die Übereinstimmung zwischen den Äußerungen des Engländers und denen Herders ist eine ganz außerordentlich weitgehende. Nicht allein, daß auch bei Brown die Auffassung der griechischen Tragödie in schroffem Gegensatz zu Brumoy und selbst Du Bos[7] eine völlig musikalische ist: auch in den Einzel-

[1] Vergleiche V, 315; XVIII, 131.

[2] Vergleiche etwa V, 59, 398/99, 393; VIII, 337; X, 77; XII, 177 und mehrere andere Stellen. Vergleiche ferner Knebels Briefe an Herder: Düntzer C III, 138 und 140.

[3] Vergleiche XXXII, 129.

[4] Siehe V, 59; X, 77; XII, 177.

[5] 1778. VIII, 337c.

[6] 1783. Siehe XII, 177.

[7] Brown polemisiert denn auch nachdrücklich gegen Du Bos; siehe „Dr. Browns Betrachtungen über die Poesie und Musik, . . . übersetzt von J. J. Eschenburg, Leipzig 1769" S. 75f., 173ff.

urteilen ist bei ihm fast alles, was Herder sagt, vorweggenommen. Ganz wie dieser, geht auch Brown auf den Ursprung von Poesie und Musik bei den „Wilden“ zurück; der ganze III. Abschnitt[1] ist dieser Materie gewidmet; auch für die Tragödie insonderheit wird ausdrücklich auf die „Wilden“ zurückgegriffen[2]. Daß Poesie und Musik vieles Gemeinsame haben, daß sie ursprünglich nur Eine Kunst ausmachten, ist der Hauptgedanke des ganzen Buches, und Brown übertreibt ihn, was eben von Herder wie von Eschenburg[3] gerügt wird, zu der Behauptung, jede Trennung und Verselbständigung von Poesie und Musik sei unnatürlich und gewaltsam; kein höheres Ziel gebe es, als die Wiedervereinigung beider Künste[4]. Den Ausgangspunkt bildet für Brown stets die Musik; über die Gewalt der Musik bei jugendlichen Völkern wird ausführlich gehandelt[5]; genau wie Herder ist auch Brown der Ansicht, daß Gesänge früher gewesen seien als Prosa[6]. So ist denn auch die griechische Tragödie durchaus als musikalisches Kunstwerk aufgefaßt. Aus der Natur des Menschen, wie aus dem Wesen der Kunst bei primitiven Völkern sucht Brown Beweise für den musikalischen Charakter der dramatischen Vorstellung zu erbringen[7]. Es ist ihm ausgemacht, daß das griechische Trauerspiel gesungen wurde[8], ja die Trauerspieldichter werden als „Barden“ bezeichnet[9] — was Eschenburgs besondere Mißbilligung herausgefordert hat[10]. Schließlich sei eine Stelle besonders herausgegriffen; wenn Brown von der antiken Volksgemeinschaft sagt: „In einem solchen Staate [wie ihn Brown zu rekonstruieren versucht] würden musikalische Wettspiele als öffentliche Übungen angestellt werden, denn wir haben gesehen, daß die wichtigen

---

[1] a. a. O. 5ff.

[2] Vgl. besonders a. a. O. 27f., 158f., 162; vgl. auch S. 73.

[3] In seinem Anhang zu der Übersetzung.

[4] Beweisstellen an zahlreichen Stellen des Buches.

[5] a. a. O. 24ff.

[6] a. a. O. 55.

[7] a. a. O. 27ff., 156, 158, 160/61; bei dieser Gelegenheit polemisiert Brown gegen Brumoy. (a. a. O. 157.)

[8] a. a. O. 29, 169ff.

[9] a. a. O. 116. — In ähnlicher Weise war von Warburton selbst Shakespeare als „Barde“ bezeichnet worden, siehe a. a. O. 12.

[10] a. a. O. 471.

Dinge, Religion, Sittenlehre und Politik einen Teil ihrer öffentlichen Gesänge ausmachen würden ..." usw.[1], so kehrt diese Anschauung dem Sinne nach fast wörtlich bei Herder wieder: „... Wer damit nicht zufrieden ist und nach gelehrteren Nebenbeweisen darbet: den erinnere ich an die Zeiten, wo in jedem Volk, vor aller Empfindung Gesang vorher gegangen, der Religion, Weisheit, Gesetze, Offenbarungen und Orakel, Nationaltaten und Geschlechterruhm der Welt und Nachwelt einsang ..."[2].

Daß das Brownsche Werk starken Einfluß auf Herders Anschauungen ausgeübt hat, erscheint nach diesen Nachweisen unzweifelhaft. Ebensowenig zu bezweifeln ist freilich, daß beide Ästhetiker das musikalische Element in der griechischen Tragödie in einigem überschätzt haben; vor allem aber ist ihnen zum Vorwurf zu machen, daß sie es gegen das poetisch-dramaturgische nicht klar abgegrenzt haben. Von dieser letzteren Tatsache wird später in einem anderen Zusammenhang noch zu sprechen sein[3]; hier nur Folgendes: Die Herder-Brownsche Auffassung ist dahin zu berichtigen, daß zunächst zwischen den Chorpartien und denjenigen des oder der Schauspieler unterschieden wird; nur jene mögen gesungen worden sein, diese dagegen wurden gesprochen, wenn auch mit einem uns fremdartigen deklamatorischen Pathos. Die griechische Tragödie war eine Mischung von Chorgesang und Schauspielerreden; nur vereinzelt wurden die Schauspieler zu Wechselgesängen mit dem Chor und zu Soli herangezogen. Aus der Verschiedenheit der metrischen und sprachlichen Form hat die moderne Forschung die Scheidung der musikalischen Teile von der gesprochenen Rede hergeleitet. Daneben ist vor allem ein historischer Unterschied zu machen: ursprünglich war die Tragödie tatsächlich ein rein musikalisches Kunstwerk, nämlich nur Chorgesang; ein sehr wesentlicher Unterschied besteht noch zwischen den Dramen des Aeschylus und denen des Sophokles; während bei jenem die Rolle des Chors eine sehr bedeutende ist, zeigt Sophokles deutlich Tendenz zur Verdrängung des Chors; aber nicht nur äußerlich besteht dieser Unterschied: er liegt tief in

[1] a. a. O. 31.

[2] Herders Werke VI, 71.

[3] Vgl. Kap. 6.

dem Charakter der Kunstschöpfungen beider Tragiker begründet. Nur Sophokles ist eigentlich Dramatiker, Aeschylus dagegen durch und durch Musiker, Lyriker, und selbst sein „Agamemnon", dem wohl eine Mittelstellung in der Entwicklung eingeräumt werden muß, zeigt mehr musikalischen Charakter als dramatischen. Daß bei Herder wie bei Brown von einer solchen objektiveren Scheidung auch nicht die mindeste Spur vorhanden ist, sei nachdrücklich festgestellt. Anerkennung verdient dagegen, daß Brown, mehr aber noch Herder, nicht das Äußerliche des musikalischen Elementes, sondern die zu ihrer Zeit noch wenig beachtete innerliche musikalische Färbung der antiken Tragödie feinsinnig nachempfunden haben.

Es sei schließlich erwähnt, daß sich außer dem umfangreichen Werk Browns auch sonst in der Ästhetik manche Hinweise auf das Musikalische in der griechischen Tragödie fanden, so im dritten Teil der „Grundsätze der Kritik" von Home[1] und in Hurds Abhandlung „Über den Begriff der Poesie . . ."[2]; besonders hervorgehoben zu werden verdient Grillo; im 304. Lit.-Brief[3] hat er in überraschend treffender Weise den Unterschied in dem Charakter der dramatischen, gesprochenen Szenen und dem der gesungenen Chorlieder hervorgehoben. Der Gang der Chorstellen, meint Grillo, „ist von dem eigentlichen Trauerspiele, in dem sie erschienen, so sehr verschieden, daß ich glaube, es werden zweierlei Übersetzer dazu erfordert, von denen einer sich bloß mit der Übersetzung der eigentlichen Tragödie, der andere mit Übersetzung der Chöre abgeben müsse."[4] In demselben Sinne fordert Grillo eine Erklärung der „schweren Chöre" vom Übersetzer[5].

[1] a. a. O. III, 326.

[2] a. a. O. II, 12f.

[3] Teil 21, S. 11 und die folgenden Briefe.

[4] 309. Lit.-Brief, Teil 21, S. 83.

[5] 304. Lit.-Brief Teil 21, S. 11. — Wenig Bedeutsames findet sich dagegen in der Konkurrenzschrift zu Brown: Daniel Webbs Werk über die Verwandtschaft von Poesie und Musik, das 1771 ebenfalls von Eschenburg übersetzt wurde. Herder rezensierte die Übersetzung für die Allgemeine Deutsche Bibliothek. Übrigens erwähnt Herder häufig und lobend Webbs Werk über die Malerei („Untersuchung des Schönen in der Malerei und der Verdienste der berühmtesten alten und neuen Maler." 1766). Vgl. L.-B I, 2, 163(1766); Herder hat das Werk eifrig studiert und excerpiert. (Vgl. III, 487, auch III, 251, 256, IV, 69 und verschiedene andere Stellen.) — Es sei noch

Wir verlassen damit dieses Gebiet und wenden uns zum Schluß zu Herders Gegenüberstellung der antiken und modernen Tragödie, wie Herder sie im Shakespeare-Aufsatz von 1773[1] vorgeführt und — freilich in verminderter Klarheit — viel später im vierten Stück der „Adrastea"[2] wiederholt hat. Diese Gegenüberstellung geschieht unter fast völlig außerästhetischen, vielmehr dagegen unter kulturhistorisch-genetischen Gesichtspunkten; nicht der Dramaturg, sondern der Historiker spricht, und wenn später zu erörtern sein wird, wie wenig die Persönlichkeit, die individuelle bewußte Kunst der gewaltigen Dichtergenien bei Herders Auffassungsweise zu ihrem Rechte gelangen, so wird nicht zuletzt auf jene Ausführungen im Shakespeare-Aufsatz zu verweisen sein. Die allgemeine Bekanntheit der Herderschen Darlegungen erübrigt eine genauere Analyse; der Grundgedanke ist der: das Drama, das moderne wie vor allem das antike, muß jedes aus seiner besonderen Natur, aus den besonderen Umständen, unter denen es jeweils entstand, erklärt werden. Dann wird man erkennen, wie abhängig das, was man für ewig gültige Normen hielt, von dem Wechsel der Zeiten und Anschauungen ist; daraus folgt, daß das Drama des Sophokles und das Shakespeares kaum den Namen gemein haben. Die sogenannten Regeln, die man aus dem antiken Drama abgezogen hat, waren gar nichts Künstliches, sondern das denkbar Natürlichste; sie entsprangen aus der Natur der Sache selbst; so wurde die Einheit des Ortes eingehalten, weil dies durch den Chor bedingt war oder weil, mit Herders Worten, „der Chor alles band."[3] „Die griechische Tragödie, sagt Herder, entstand gleichsam aus Einem Auftritt, aus dem Impromptu des Dithyramben, des mimischen Tanzes des Chors."[4] ... „Tretet in die Kindheit der damaligen Zeit zurück: Simplizität der Fabel lag wirklich so sehr in dem, was Handlung der Vorzeit, der Re-

---

erwähnt, daß Herder einmal flüchtig den Gedanken an Wiedereinführung des antiken Chors aufgegriffen hat; vgl. XVIII, 322, allgemeiner auch XVII, 66. Der Gedanke taucht damals in der Ästhetik ziemlich häufig auf; vgl. Home a. a. O. III, 333; Lessing a. a. O. XV, 60; für Hurd: Lessing a. a. O. XV. S. 50 Z. 31; ferner Brumoy a. a. O. Tom. I, S. LXXVII.

[1] V, 209/13.

[2] XXIII, 347/59.

[3] V, 211.

[4] V, 210.

publik, des Vaterlandes, der Religion, was Heldenhandlung hieß. . . ."[1] Eingehender wird dann entwickelt, daß die griechische Tragödie noch bei Aeschylus nichts anderes gewesen sei, als ein allegorisch-mythologisches, halb episches Gemälde . . . usw. usw.

Man hat in diesen Ausführungen stets ein besonderes Verdienst Herders erblickt, weil sich darauf die „historische"Auffassung Shakespeares gründe. Es soll gezeigt werden, daß dessenungeachtet die Herderschen Äußerungen so neu keineswegs waren. Abgesehen davon, daß schon Hamann von historisch-individualisierenden Gesichtspunkten aus gegen die sklavische Festhaltung der drei Einheiten polemisiert hatte[2], und ungerechnet dessen, daß bereits von Lessing betont wurde, die Griechen würden die Einheit von Zeit und Ort „schwerlich strenger beobachtet haben, . . . wenn nicht die Verbindung des Chors dazugekommen wäre"[3], ist hier vor allem auf Brumoy zu verweisen. Ganz eingehend und mit großem Nachdruck hatte der Pater im ersten seiner Diskurse einen historisch-individualisierenden Standpunkt geltend gemacht. Die Quelle aller Mißurteile über antike wie moderne tragische Kunst ist nach seiner Ansicht die Schwierigkeit, „*de se transporter au temps et au lieu, où ils ont écrit, pour ne rien admirer ou critiquer sans un fondement raisonnable*"[4] „. . . *Et delà vint la diversité des jugements sur les poètes grecs: on ne veut point les considérer en eux mêmes, on veut les mésurer de notre siècle et de ses mœurs. C'est comme si l'on jugeait un étranger sur le code français.*"[5] Seinerseits[6] fordert der französische Kunstrichter, daß man den Beobachtungspunkt einnehme, den die tragischen Dichter uns zuwiesen, als sie ihre Tragödien schrieben. Stets, so meint er, müsse man sich erinnern, daß jene die Natur so nachgeahmt haben, wie sie sie sahen, und daher muß man nichts anderes erwarten, als in den griechischen Tragödien auch nur griechische Anschauungen und Sitten dargestellt zu finden. Der Gedanke, daß der Geschmack nach Ort, Zeit und Persönlich-

---

[1] V, 210/11.

[2] Hamann a. a. O. II, 428/29.

[3] Lessing a. a. O. IX, 378. (Lessings dramaturgische Kritik gegen die Franzosen kann natürlich hier nicht in Frage kommen. Vgl. Kap. 10.)

[4] a. a. O. Tom. I S. XIII.

[5] Ebenda.

[6] Das Folgende fast wörtlich nach Brumoy a. a. O. Tom. I S. XIIff.

keit veränderlich ist, müsse stets der oberste Grundsatz der Kritik bleiben. Wolle man daher das griechische Drama sachgemäß beurteilen, so dürfe man nicht moderne Maßstäbe zur Anwendung bringen, sondern müsse sich vielmehr „ins Theater zu Athen versetzen“ und gleichsam „Athener werden“.

Man sieht, wenn sich Herder im Shakespeare-Aufsatz um den Nachweis bemühte, Shakespeare und das antike Drama seien ganz verschiedene Dinge und müßten unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten gewürdigt werden, so tat er damit nichts anderes als die Brumoysche historische Methode der Kritik auf das Spezialgebiet „Shakespeare“ anwenden. Was vollends die Herderschen Ausführungen über das antike Drama betrifft, so sind sie bei Brumoy zumindest stark vorgebildet; überdies aber hatte Jacquet in der „Parallèle“ an die Ausführungen seines Vorgängers wieder angeknüpft; er beschäftigt sich besonders mit der Einheit des Ortes und sagt: „Würden sie [die Griechen] die Einheit des Ortes geachtet haben, mit der wir uns so quälen, wenn sie sie auch so gedrückt hätte wie uns? Aber nichts war ihnen bequemer.“[1] In ähnlicher Weise wie Herder spricht auch Home von den Einheiten des Ortes und der Zeit[2]. Diese hätten sich, so führt er aus, im griechischen Drama, das durch den Chor gebunden gewesen sei, ganz natürlich aus dem Wesen des Kunstwerks ergeben; das moderne Drama sei ganz anderen Gesetzen unterworfen; es sei offenbar, daß die Kunstrichter, welche die Einheiten der Zeit und des Ortes in gleichen Rang mit der Einheit der Handlung stellten und sie alle drei für gleich wesentlich hielten, „auf die Natur und die Einrichtung des neuen Dramas nicht Acht gehabt“ hätten[3]. Auch Hurd hatte betont, daß das griechische Drama seinem Charakter entsprechend beurteilt werden müsse; von seinen Darlegungen sei Folgendes genannt[4]: „Die Form des griechischen Dramas, von welcher das römische und das unserige hergenommen ist, wurde zwar überhaupt durch

[1] Ähnlich spricht Jacquet auch über die Einheit der Zeit.

[2] Home a. a. O. III, 323/333.

[3] Die Verachtung der drei Einheiten konnte der junge Herder vor der Hamb. Dram. übrigens schon von Hamann lernen. Vgl. Hamann a. a. O. II, 428/29.

[4] Hurd a. a. O. II, 62ff.

Nachdenken und gründliche Kritik verbessert; allein seinem ersten Ursprunge nach war es, gleich großen Erfindungen, nichts weiter, als die Frucht eines bloßen Zufalls. Beide dramatische Gattungen waren aus einem Chorgesange entstanden, welcher hernach dem regelmäßigeren Drama einverleibt und als wesentlicher Teil seiner gehörigen Form angesehen wurde. Allein die Vernunft, welche bald dasjenige zur Regel machte, was diese ungefähre Entstehung des Dramas Richtiges an sich hatte, war nicht eben so glücklich in der Entdeckung und Absonderung desjenigen, was dabei unrichtig war. Denn die Veranlassung dieses Chorgesanges bei ihren gottesdienstlichen Feierlichkeiten war von ganz verschiedener Art, indem sie bald die Absicht hatten, ihre Dankbarkeit durch das Lob ihrer Götter und Helden an den Tag zu legen, bald, ihrer Freude dadurch freien Lauf zu lassen, daß sie untereinander scherzten und spaßten. Der Charakter ihres Dramas, welches daher seinen Ursprung nahm, richtete sich ganz genau nach der Verschiedenheit dieser Veranlassung ... Der Gebrauch des alten Theaters hat also kein weiteres Ansehen, als insofern derselbe mit einer gesunden Kritik übereinstimmt." Schließlich sei noch auf Brown verwiesen, der die Einheiten der Zeit und des Ortes ebenfalls aus dem Gebrauche des Chors erklärt hatte; Brown sagt[1]: „Eine andere Folge des eingeführten Chors würde eine unveränderliche Anhänglichkeit an die Einheiten des Ortes und der Zeit sein, denn ein zahlreicher Chor, welcher die ganze Vorstellung hindurch seinen Stand behält, muß den Sinnen von der Einheit des Ortes und von der Kürze der Zeit eine so unwiderstehliche Überzeugung geben, daß eine jede Abweichung von dieser augenscheinlichen Einheit die Einbildungskraft durch eine Unwahrscheinlichkeit beleidigen muß, welche zu groß ist, als daß man sie vertragen könnte."

Wir beenden damit die Erörterung über die antike Tragödie; abschließend sei nochmals festgestellt, daß überall bei Herder genetisch-kulturhistorische Erörterungen, nicht dramaturgisch-ästhetische anzutreffen waren und daß diese vielfach vorgebildet sind. Herders Auffassungsweise war im speziellen eine musikalische, und zwar ohne Unterscheidung der einzelnen Tragiker.

[1] a. a. O. 29 Nr. 22.

Auf beides wird in einem anderen Zusammenhange nochmals zurückzugreifen sein[1], und erst dann werden die hier gegebenen Erörterungen ein nach allen Seiten hin abschließendes Urteil gestatten.

Anhang: Die antike Komödie.

Es sei hier angefügt, was über Herders Stellung zur griechischen Komödie zu sagen ist; Herders Äußerungen sind zu allgemeinen Charakters, als daß man eine bestimmte Auffassungsweise in ihnen erkennen könnte; am wenigsten sind sie gewiß dramaturgischer Art.

Feinsinnige allgemeine Darlegungen über das Satyrspiel der Griechen enthält der 69. Humanitäts-Brief[2]. Wieder versteht es Herder vorzüglich, sich mit griechischem Geist in den Charakter jener komischen Kunstwerke hineinzuleben: nicht alles, so wird dargelegt, läßt sich im Menschen zum Helden oder Gott idealisieren; es gibt eine geringere, tiefer stehende Natur in der menschlichen Bildung, die wir nicht verleugnen können; sie ist lüstern und munter, behend und aufgeweckt, dabei voll üppiger Sinnlichkeit, teils gutartig und wohlgefällig, teils verschlagen und bösartig. Vergnügungen dieser Art machen einen großen Teil der Jugendfreuden aus, und manche Charaktere haften zeitlebens daran. So bemächtigte sich denn auch die Kunst dieser Triebe der Menschheit, und zwar sonderte sie sie von den übrigen Zügen der Menschen ab und führte sie auf ihre reinste Natur zurück. Von dieser Art ist die älteste antike Komödie; in Faunen, Satyrn, Nymphen stellten die Griechen die niedere Seite der Menschheit dar. Höchst feinfühlig bemerkt Herder: „War es Grobheit oder zartes Gefühl, das diesen Unterschied machte? Unser Auge würde vielleicht nicht beleidigt, wenn ein ganz menschlicher Jüngling mit einer Nymphe scherzt; das Auge der Griechen ward es. Die Gestalt eines Jünglings war heilig; aber ein Satyr durfte . . . scherzen und tändeln. Diese charakteristische Unterscheidung, die Begierden solcher Art gleichsam an die Grenze der menschlichen Natur rückte, war also höchst-sittlich gedacht, und die reine mensch-

[1] Vgl. Kap. 6.

[2] XVII, 364/66.

liche Natur ward durch sie geehrt."[1] Uns liegt heute diese Art des Dramas so fern, daß wir uns gewöhnlich einen falschen Begriff von ihr machen; von groben Waldteufeln keine Rede; es waren bekannte fröhliche Masken. Diese Satyrspiele, die unmittelbar hinter den größten Stücken des Aeschylus und Sophokles gespielt wurden und deren sich die größten Meister nicht schämten, sind Denkmale der Freiheit und Fröhlichkeit alter Zeiten. Für uns heute ist die Zeit des satyrischen Dramas in jedem Betracht vorüber; komische Darstellung fordert unsere Kunst, nicht bloß satyrischen Witz, Grimassen und Streiche[2].

Was den Ursprung der antiken Komödie betrifft, so leitet ihn Herder, ganz wie bei der Tragödie, von den Wilden her. In der Vorrede zum vierten Buch der Volkslieder heißt es: „Die Griechen nämlich waren selbst nichts anderes als Halbwilde, da sie den Samen ihrer schönsten Blüten und Gewächse zogen. . . . Die altgriechische Komödie in ihrem Ursprunge? Sie ist noch ganz, wie sie Horaz[3] beschreibt, mit Hefen und Tanz in den satyrischen Spielen und Mummereien derselben Wilden da! Wollt ihr das vom Chor ausgehaltene Hallelu hören: unter Grönländern und Amerikanern wirds noch eben also ausgehalten — unzählig dergleichen Dinge mehr!"[4] Ähnlich in der Rezension von Sulzers Wörterbuch: „Die Freiheit der alten griechischen Komödie ist wohl kein solches Problem, als der Verfasser [Sulzer] glaubt. Sie war ursprünglich Zweck des Festes, wie noch aus den satyrischen Spielen der meisten Wilden erhellet . . . Der Ursprung der Komödie bei Wilden ist zu deutlich . . ."[5]

Was Herder über die älteste griechische Komödie, das Drama des Aristophanes sagt, ist zu unbedeutend, um einzeln aufgeführt zu werden. Einige nicht sehr klare Äußerungen in den „Fragmenten"[6], eine kurze Apologie des rohen Komischen der Aristophanischen Komödie in dem Fragment „Haben wir eine franzö-

[1] XVII, 365.

[2] XXIV, 193, vgl. auch XIV, 105.

[3] Vgl. Horaz, Ars poetica, Vers 221/230. Vgl. auch sonst das bei Horaz Gesagte mit Herders Äußerungen über die antike Komödie wie Tragödie. Siehe auch V, 393.

[4] XXV, 84.

[5] V, 393 und 397.

[6] I, 495.

sische Bühne?"[1], eine Anspielung auf die „Vögel" in einer Rezension von 1765[2], eine spätere Anspielung auf die „Ritter"[3] und einige noch geringfügigere Bemerkungen[4], das ist alles. —

Ein weniger ausführlicher ist, was Herder über die sogenannte jüngere Komödie der Griechen, das Drama des Menander und Philemon äußert; es läßt sich feststellen, daß er sich mit dieser dramatischen Gattung viel beschäftigt hat, und auch der Grund seines Interesses ist ersichtlich: Suphan hat nachgewiesen[5], daß Herder die 1709 zu Amsterdam erschienene Ausgabe benutzt hat: „*Menandri et Philemonis Reliquiae, quotquot reperiri potuerunt; Graece et Latine cum notis Hugonis Grotii et Joannis Clerici.* Amstelodami MDCCIX." Wir fügen hinzu, wie Herder gerade auf diese Ausgabe verfiel. Es ist nämlich dieselbe Ausgabe, die Bentley scharf kritisiert hatte[6]. Bentleys Werk hat den Titel „*Emendationes in Menandri et Philemonis reliquias, auct. Phileleuthero Lipsiensi.* Traiecti ad Rhen. 1710"[7]. Herder erwähnt Bentleys Kritik im neunten Stück der „Adrastea."[8] Er schätzt dessen kritischen Geist ganz außerordentlich, stellt ihn sogar in unmittelbare Parallele zu Lessings Kritik[9]; im 9. Stück der „Adrastea" sagt er: „Hätte Bentley Veranlassung gehabt, sich über Homer zu machen, wie er sich über Phalaris, Aesop, Horaz machte und über das Neue Testament machen wollte; einem halben Jahrhundert wäre er vorangetreten."[10] Ebenfalls in der „Adrastea" heißt es schließlich: „... Überhaupt sollte kein Wort, das Bentley in irgendeinem Fach des Altertums und der Kritik schrieb, unbenutzt bleiben ..."[11] Bentleys Schrift über Le Clercs Philemon- und Menander-Ausgabe ist keineswegs die

---

[1] II, 224/26.
[2] IV, 326, vgl. S. 509 zu 326.
[3] IV, 325, vgl. S. 547 zu 325.
[4] Etwa III, 185; IX, 299, 508.
[5] Siehe XVIII, 613.
[6] Über Herders Urteil über Bentleys Le Clerc-Kritik siehe auch XXIII, 79/88.
[7] XXIV, 185a.
[8] Ebenda.
[9] Siehe XIX, 424.
[10] XXIV, 227.
[11] XXIV, 185 f.

einzige, die Herder von diesem kennt. Die Horaz-Ausgabe des englischen Kritikers[1] wird schon in den „Kritischen Wäldern" erwähnt[2]; auch in den Briefen an Hamann ist von Bentley die Rede[3]; außerdem erwähnt Herder in der „Adrastea"[4] die Kritik Bentleys über die beiden ersten Lustspiele des Aristophanes. („*Dissertation on the Epistles of Themistocles, Socrates, Euripides, Phalaris, the Fables of Aesopus* usw.") — Wir vermuten nach alledem, daß Herder durch Bentleys Kritik der Le Clercschen Ausgabe des Menander und Philemon auf diese Ausgabe hingelenkt worden ist, wie er überhaupt durch den englischen Kritiker Anregung zum Studium der jüngeren antiken Komödie erhalten haben mag.

Das besondere Interesse Herders an den Dramen des Menander und Philemon — er übersetzte fast alle Schriften der beiden Dichter[5] — steht mit seiner moralisierenden Auffassung der Poesie in Zusammenhang[6]; beides zeigt sich vor allem in den späteren Jahren. Schon im Torso für Abbt hebt Herder hervor, daß die griechische Komödie bei Menander „aus satyrischen Possenreißern eine Sitten- und Charakterbühne, eine Schule des menschlichen Lebens ward"[7]; in den Humanitäts-Briefen ist das Moralisierende der Herderschen Auffassung ganz deutlich. Das „edlere" Schauspiel der Griechen hatte, wie Herder dort ausführt, zum Zweck, zwischen den beiden Extremen des Leichtsinns und des Pessimismus „eine weise und tugendhafte Mitte im Menschen zu befestigen." „O hätten wir Menanders und Philemons Schauspiele! Die übrig gebliebenen wenigen Stellen und Sprüche zeigen, daß in ihnen der Mensch von allen Seiten betrachtet und zur Lehre ausgestellet worden, wie es denn auch Terenz . . . , der halbierte Menander, klar an den Tag leget."[8] Eine ähnliche Auffassung

---

[1] Cantabrigae 1711.

[2] III, 101_{147} und Anm. — Noch 1803 sagt Herder: „Endlich kam seine lange erwartete Ausgabe des Horaz heraus . . . Nicht die Cambridger Originalausgabe (1711), sondern die Amsterdamer (1713) ist in Ansehung der Einrichtung und sonst die beste."

[3] Briefe an Hamann a. a. O. 50 (1768).

[4] XXIV, 184.

[5] Vgl. XVIII, 613 (Suphan).

[6] Vgl. dazu auch Kap. 8.

[7] II, 314/15.

[8] XVII, 190.

findet sich in der „Adrastea“: „... Je mehr sich das Drama verfeinte, desto reicher ward‘s an ... moralischen Sentenzen, wie die ... Reste der jüngeren Komödie zeigen.“[1] — Was sich in Herders Werken sonst noch über Menander und Philemon findet, ist unbedeutend; nur noch eine Bemerkung des Bedauerns über den Untergang so vieler Menandrischer Stücke, ein Lob über den gelenkigen, biegsamen Stil in den wenigen übriggebliebenen[2], einige Zitate aus Menander[3] und zwei aus dem Griechischen übersetzte Epigramme auf Philemon[4] und Menander[5] sind zu erwähnen.

Was die Quellen und Anregungen betrifft, die Herder für die Beschäftigung mit der griechischen Komödie zu Gebote standen, so ist neben Bentley als Grundlage wohl auf Casaubonus' Abhandlung „*De Satyrica Graecorum poesi et Romanorum Satyra libri II*“ (Parisii 1605) zu verweisen. Herder erwähnt das Werk in der Schrift über die „Wirkung der Dichtkunst ...“, und zwar so, daß man auf genauere Kenntnis desselben schließen muß[6]; auch sonst wird Casaubon verschiedentlich genannt[7]; übrigens hatte Hurd[8] das Werk ausdrücklich als Quelle für fast alle späteren Schriften über die antike Komödie bezeichnet. In Hurds Horaz-Kommentar findet sich auch sonst nahezu alles, was Herder über die griechische Komödie geäußert hat. Aus der großen Zahl der übereinstimmenden Äußerungen sei einiges hervorgehoben: über den Charakter der ältesten griechischen Komödie äußert sich Hurd ganz ebenso wie Herder[9]; über den tiefen ethischen Gehalt der jüngeren griechischen Komödie finden sich gleichfalls Hinweise[10], nur ist Hurd maßvoller und objektiver, Herder plumper und aufdringlich lehrhaft. — Herder hatte das Komische bei Aristophanes mit der Komödie Shakespeares in Parallele ge-

[1] XXIII, 233.
[2] Beides: XI, 30.
[3] XV, 279, 295; XXX, 190.
[4] XXVI, 137.
[5] XXVI, 132.
[6] Siehe VIII, 381 pp.
[7] XIX, 424; XXIII, 55.
[8] Hurd, a. a. O. I, 173. Anm.
[9] a. a. O. I, 172ff.
[10] a. a. O. I, 178ff.

stellt[1]; das gleiche begegnet uns — nur wesentlich ausführlicher — auch bei Hurd[2]; Herder hatte Terenz den halbierten Menander genannt[3]; Hurd sagt: „Einige Lustspiele des Terenz kann man beinahe als bloße Übersetzungen aus dem Menander ansehen."[4] Wenn Herder die Komödie aus den Gebräuchen der Wilden abzuleiten suchte[5], so findet sich dieses Bestreben zwar nicht bei Hurd, wohl aber bei einem anderen, oben bereits ausführlich besprochenen englischen Ästhetiker: Brown, und zwar im Kapitel VII seines Buches über Poesie und Musik „Ursprung und Fortgang der Komödie in Griechenland." Was Herder nur gelegentlich sagt, wird dort eingehender entwickelt; der Grundgedanke ist genau der gleiche: „Wir sehen die Grundlage der Komödie und theatralischen Vorstellungen in der Lebensart der Wilden ..."[6] Auf Hurds sowohl wie auf Browns Auslassungen über die Komödie hat Herder einmal besonders hingewiesen: 1771 sagt er in der Rezension von Sulzers „Theorie der schönen Künste ...", der Charakter der griechischen Komödie sei „noch neuerlich von Brown ... und ... Hurd ... ausführlich erläutert" worden[7].

Ein kurzes Wort über einige andere Ästhetiker: über Aristophanes fand sich in Brumoys „Théâtre des Grecs" ein eingehender Aufsatz[8]; außerdem hatte Herders Landsmann, der Dithyrambensänger Willamov einen kleinen „libellus" über ihn geschrieben[9], den Herder in seinem Briefe von Mitte Mai 1766 an Hamann erwähnt[10]. Eine besondere Vorliebe für den antiken Komödiendichter scheint Hamann gehabt zu haben, jedenfalls zitiert er des öfteren aus seinen Dramen[11]; einige nicht schlechte Anmerkungen zur

[1] II, 224.

[2] a. a. O. I, 178/9 und an späteren Stellen. Auch in Warburtons Vorrede zu seiner Shakespeare-Ausgabe; vgl. a. a. O. 19/20.

[3] XVII, 190.

[4] a. a. O. I, 201.

[5] Siehe oben Seite 109.

[6] a. a. O. 222 vgl. auch 213ff.

[7] V, 393.

[8] a. a. O. Tom. III, S. 1ff.

[9] Vgl. Goedeke, Grundriß IV, 1^3, S. 184 Nr. 7.

[10] Vgl. Briefe an Hamann, a. a. O. 25.

[11] Vgl. Hamanns Werke II, 71, 72 (2 mal), 82 usw. — Zur antiken Tragödie: II, 56 u. 87.

antiken Komödie hatte auch Abbt im 148. Lit.-Brief[1] gebracht, und endlich konnte Herder in Lessings Schriften mancherlei Hinweise auf die antike Komödie finden. Die unbarmherzige Satirik des Aristophanes erwähnt Lessing mit sichtlichem Behagen[2]; auf die Bedeutung der zahllosen lokalen und aktuellen Anspielungen in seinen Dramen hat er mit Nachdruck hingewiesen[3], und die Abhängigkeit des Terenz von Menander wird auch bei ihm hervorgehoben[4].

b) Das römische Drama.

Der kulturhistorisch-genetische Gesichtspunkt ist für Herder beim römischen Drama fast der einzig maßgebende gewesen. Herders Betrachtung des römischen Dramas fußt ganz auf der Betrachtung des römischen Volkscharakters. Der[5] nun ist ein ganz anderer als der der Griechen; nicht wie der Grieche ist der Römer unter dem Schalle der Leier gebildet; auf Staatskunst, auf Politik ist bei den Römern alles angelegt, Einrichtungen, Gesetze, Religionsgebräuche. Was die schöne feine Dichtkunst für ein rühmliches Amt im Staate sei, davon hatten sie eigentlich gar keinen Begriff. Lange waren ihre Schauspieler Knechte und ihre Dichter überwundene, müßige Sklaven aus den Provinzen. Später hatten die Römer zwar eine Unmenge Schauspiele, aber eine Wirkung aufs Volk, wie sie eine Bühne haben soll und wie sie sie bei den Griechen wirklich hatte, hat die Bühne bei ihnen nie gehabt. Am wenigsten blühte — den einzigen Plautus, einen wahrhaft großen Kopf, ausgenommen[6] — bei ihnen das Lustspiel; Quintilian bekennt, dazu habe es der römischen Sprache und den römischen Sitten an Feinheit gefehlt. Aber auch das Trauerspiel fand nur Interesse, wenn in ihm römische

[1] Teil 9, 82.

[2] Lessing a. a. O. VIII, 304.

[3] Ebenda XXII, 144.

[4] X, 153. — Über Lessings Beschäftigung mit Menander vgl. a. a. O. XIV, 296, XXII, 265.

[5] Das Folgende aus: „Wirkung der Dichtkunst . . .“ (VIII, 378/87.)

[6] In seinem günstigen Urteil über Plautus wurde Herder vielleicht durch Lessings eingehende Darlegungen in den „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters“ bestärkt. (Vgl. Lessings Schriften a. a. a. O. IV, 57ff.) — Ganz anders als Lessing und Herder — nämlich wegen der Derbheiten geringschätzig — hatte übrigens Sonnenfels geurteilt. (Vgl. Sonnenfels. a. a. O. 137ff.)

Geschichte dargestellt wurde. Das war denn auch gewöhnlich der Fall; schon Ennius, der erste eigentliche Dichter der Römer, wählte zu seinen Trauerspielen die Geschichte des römischen Volkes, und selbst die römische Komödie, die aus Gaukeleien, Possen und Satiren, wie sie sich bei allen rohen Nationen aus Zeitvertreib finden, entstanden war, soll die Geschichte ihrer Vorfahren mit sehr viel Glück dargestellt haben. Aber lange vermochte der römische Dramatiker sein Publikum auch so nicht zu fesseln. Mitten in der Vorstellung forderte das Volk Tier- und Gladiatorengefechte[1], die feinere Gesellschaft verlangte Triumphe von Königen, überwundenen Völkern und erbeutete Schätze zu sehen, alles mit solchem Getöse, daß man von den Schauspielern kein Wort verstehen konnte. Am längsten erhielt sich noch das mimische Schauspiel; einige Stellen aus Ciceros Rede für Roscius beweisen, wie sehr es die Römer liebten; freilich war auch seine Wirkung gering, und sein feiner unvermerkter Spott vermochte so wenig wie andere Künste an den lasterhaften Sitten der dem Augustus nachfolgenden Tyrannen etwas zu ändern. Selbst, was die Dichtkunst auf einzelne edle Römer wirkte, war nicht weit her, — wie Herder sagt, mehr Zierde als Notdurft. Man weiß aus der Zeit, als der römische eques selbst Schauspiele schreiben durfte, wie bitter es den Laberius ankam, als ihn Cäsar zwang, sein Stück selbst zu agieren; er hielt's für den größten Schimpf, und mit Mühe behielt er seinen Sitz im Senat. Von einer Blüte des Theaters war unter solchen Umständen keine Rede; fast vertrat männliche Beredsamkeit und Rechtskraft die Stelle der Dichtkunst, und jedenfalls war des Menenius Agrippa Fabel, dadurch er das entwichene Volk wieder nach Rom brachte, mehr wert als zehn blöde Trauerspiele nach dem Muster der Griechen. Auch das Zeitalter Senecas[2] war nach Herders Ansicht nicht dazu angetan, große Tragiker hervorzubringen. Der alte Römergeist war längst gewichen und das republikanische Rom unter das Joch der Monarchie gesunken.

[1] Ähnlich in den „Ideen": „Das römische Volk erfreute sich an Possen und Pantomimen, an Circensischen und Fechterspielen viel zu sehr, als daß es fürs Theater ein griechisches Ohr und eine griechische Seele hätte haben können." (XIV, 193.)

[2] Das Folgende über Seneca aus: „Ursachen des gesunkenen Geschmacks" (V, 630ff.). Vgl. im übrigen für Seneca in Herders Werken XXXIII, 143.

Traurig ist die Bemerkung, aber wahr, daß, sobald der Geschmack sein lebendiges Element verloren hat, ihn weder einzelne Regeln noch gute Bemühungen wiederherstellen können. So scheiterte auch Senecas Versuch, sein Zeitalter zu überwinden; nichts als spitzfindiger Scharfsinn und „süße Fehler" waren das Ergebnis. Seine Tragödien haben, wie Herder sagt, die Windsucht, weil er auf keiner Bühne das wirken konnte, was Sophokles in Athen gewirkt hatte. Auch Diderots günstiges Urteil über Seneca konnte Herders andere Meinung nicht ändern, so sehr dieser sonst den französischen Ästhetiker bewunderte[1]. Herder glaubt dementsprechend nicht, daß der Verlust der erstaunlich zahlreichen Trauer- und Lustspiele, die selbst aus der Blütezeit des römischen Staates genannt werden, bedauerlich ist; nicht durch Zufall, sondern nach innerer Notwendigkeit sind sie untergegangen. Daß sie zumeist nur griechische Stoffe in griechischer Manier behandelt haben, also ganz unoriginell gewesen sind, hält er für ausgemacht. Nur daß so viele Lustspiele des Plautus und Terenz — Herders riesige Zahlenangaben beruhen auf einer heute längst berichtigten Textverderbnis bei Sueton — verloren gegangen sind, ist ihm schmerzlich, denn in dem einzigen Terenz hätten wir, nach Cäsars Ausdruck, wenigstens den „halben Menander"[2] wieder.

Es muß ausgesprochen werden, daß Herders Beweisführung, ein hervorragendes römisches Drama sei ein Widerspruch per se, durchaus nicht einleuchtend ist. Vielmehr hatte Herder eine gewisse unüberwindliche Abneigung gegen den politisch-militärischen Charakter der Römer, die ihn nicht zu einer ganz vorurteilsfreien Würdigung ihrer Geistesprodukte gelangen ließ[3].

[1] Es handelt sich um Diderots Seneca-Essay von 1779. Herder lernte das Werk sehr bald nach seinem Erscheinen kennen. Grimm schickte es ihm aus Paris. (Vgl. Briefe an Hamann a. a. O. 144, Z. 29ff.) Herders Urteil über die Schrift ist schwankend; IX, 388 (1780) heißt es: „Rechtfertige Diderot seinen Seneca, wie er wolle, mein Herz wird ihn nie rechtfertigen; ich höre nur immer, wie ein Sophist den andern verteidigt." Viel günstiger urteilt Herder in seinen „Briefen über Seneca" von 1794/95 (XVIII, besonders 392): zwar nicht immer überzeugend, so meint Herder jetzt, aber ausgesucht belehrend sei Diderots Werk; man habe eine „süße Hochachtung" vor dem Verteidiger des Seneca.

[2] Siehe auch XVII, 190 und XVIII, 613 zu XVII, 190.

[3] Vgl. auch L.-B. I, 2, 239; Herder beteuert wiederum, daß er von der Nachahmung der Römer wenig halte. — Vgl. auch Haym a. a. O. II, 228.

Was das Drama angeht, so mag vielleicht viel Wahres an seiner Anschauung sein; die Tatsache, daß den Römern kein Sophokles erstanden ist, läßt sich ja nicht wegleugnen. Aber ob, wie Herder meint, die dramatischen Leistungen der Römer nur zur Ausbildung ihrer Sprache beigetragen haben, dagegen so wenig Wurzel bei ihnen faßten und so wenig zu ihrem Charakter gehören, daß er schnell über sie „wegsehen" durfte[1], mit einem Wort, ob Herders Argumentation in ihrer vollen Einseitigkeit und Schärfe richtig ist, mag dahingestellt bleiben.

Wenn seine Meinung so darauf hinausläuft, das römische Drama sei nichts als eine verschlechterte Neuauflage des griechischen, so konnte er sich für diese Auffassung auf Äußerungen verschiedener anderer Kritiker stützen. Schon Dryden[2] betonte, daß die Römer in ihren Lustspielen meistenteils die Fabeln von den griechischen Dichtern geborgt hätten; eingehender beschäftigt sich Hurd[3] in seinem Horaz-Kommentar, den Herder ja seit mindestens 1769 kannte, mit dieser Frage; auch für ihn ist es ausgemacht, daß die römischen Schauspiele „nicht viel mehr als Übersetzungen der griechischen" sind[4].

2. Das moderne Drama[5].

a) Das französische Drama.

Außerordentlich zutreffend und feinsinnig hat Caroline in den „Erinnerungen"[6] die besondere Art des Herderschen Interesses an der französischen Bühne zu kennzeichnen gewußt: „Das

[1] XIV, 190.

[2] Essay on dramatic Poesie, in der Lessingischen Übersetzung: Lessings Schriften a. a. O. VI, 261.

[3] Hurd, Horaz-Kommentar, a. a. O. I, 97.

[4] Hurd sucht sogar die griechischen Quellen für einzelne römische Dramen nachzuweisen. — Vgl. auch Brumoy a. a. O. Tom. I, XXII über den römischen und griechischen Charakter in Bezug auf ihre Tragödien, auch CXV und CXXIf. — Ganz wie Herder urteilt auch Brown in seiner Abhandlung über Poesie und Musik; siehe a. a. O. 295, 297, 299, 300.

[5] Über dramatische Kunst im Mittelalter hat sich Herder fast gar nicht geäußert. Ganz gelegentlich erwähnt er einmal in den „Ideen", daß weder die Perser noch die Araber die griechischen Kunstformen und am allerwenigsten das Drama in ihrer Poesie gekannt hätten. (XIV, 440. siehe auch 550.)

[6] a. a. O. I, 124/25.

französische Theater interessierte Herder als Darstellung des Charakters, Geschmackes und der Kultur der Nation." Sie hätte hinzufügen können: „nicht als Drama, auch nicht in erster Linie als Poesie, überhaupt nicht vorzugsweise als Kunstwerk". Kulturhistorisch, nicht ästhetisch ist die Einstellung, die sich der Herdersche Genius zur französischen Bühne gewählt hat.

Die Franzosen haben nach seiner Ansicht noch ungleich weniger poetisches Gefühl als die Italiener[1]; daher werden sie, so schließt Herder, auch weniger wahre Poesie haben als jene und da nur diese Wirkung tut, ist das Gesamturteil nicht schwer. Herders durchweg absprechendes und in dieser einseitigen Schärfe zweifellos ungerechtes Urteil ist, wie wir an späterer Stelle[2] noch eingehender zu erörtern haben werden, offenbar durch Lessings Vorgang beeinflußt. Den französischen Charakter nennt Herder flüchtig, ihre Leidenschaft wenig tief, ihre Prosodie auf den Füßen sehr hinkend. Berechtigt ist, was er über das Verhältnis von Dichter und Publikum äußert. Nicht Volksdichtkunst ist das französische Theater; Anstand ist sein großer Richter und Gesellschaftskreis sein Schauplatz: zwei Kreise der Konversation, der höhere einige Fuß über den niederen hervorragend; oben spielen Damen und Herren in mancherlei Tracht, aber immer nach denselben Regeln der Konvention; unten klatschen die Herren und Damen denen Beifall, die oben konversieren. Wie verschieden die Wirkung der französischen Tragödie von der der griechischen! Wo ist jenes Horchen und Hangen am Geiste des Stücks, das sich nicht durch rohes Geklatsche, sondern durch eine fast schreckende finstere Stille, durch langes anhaltendes Schweigen oder höchstens durch unbewußt hervorgetriebenen entzückten und entzückenden Beifall offenbart? Sentenzen und Deklamationen wird zugeklascht, und eben dies Zuklatschen hemmt den Gang des Trauerspiels und nimmt seine Wirkung ganz hinweg. Wie selten sprechen wirklich die Personen des Stücks, wie nicht fast immer der Autor durch seine Personen![3] Nicht Tancrede, Semiramis, Electra,

[1] Das Folgende aus: „Wirkung der Dichtkunst" (VIII, 411 ff.)

[2] Vgl. Kap. 10.

[3] Ähnlich schon 1771: „Man sieht [Herder: sieht man] auf ihrem [dem französischen] Theater nie ein Stück, sondern acteur und actrice und klatscht nur am besten über ihr Hervortreten aus der Kulisse und über das herrlichste Ausgraben von Sentenzen . . . " (V, 313).

Alzire werden bewundert, sondern le Kain, Dumenil, Clairon, Gaussin. Was nur immer Konversation im Schauspiel werden konnte, ist sie geworden und alles andere ist daraus verschwunden.

Im besonderen hat sich Herder über Ludwig XIV. und sein Theater geäußert[1]. Er nimmt seinen Ausgangspunkt von der Unterscheidung der Zeiten des Genies und derjenigen des Geschmacks. Beides fällt keineswegs zusammen; Zeiten des Geschmacks sind vielmehr eine Folge der Kräfte der Genies, deren Ordnung und Regelung. Nur vorbereitet durch Genies — u. a. durch Corneille — war das Zeitalter Ludwigs XIV.; selber war es nur ein Zeitalter des Geschmacks. Das Theater, das seinen Kulminationspunkt längst überschritten hatte, war bloß mehr eine Bühne der Sitten, des Anstandes, der Philosophie, des Heroismus im Scheine[2]. Es entsprang nicht einem tiefen Bedürfnis der Nation, seine Wurzeln lagen nicht in der Beschaffenheit ihrer Sitten[3], daher konnte es der Nation unmöglich sein, was das Theater in Athen war oder wenigstens sein sollte. Der tragische Idyllendichter Racine und der Maler und Philosoph Voltaire herrschen nach angenommenem Gesellschaftsmaßstab, d. h. sie illustrieren und amusieren[4].

Derjenige aber, den Herder wiederholt für den größten Dichter

---

[1] Das Folgende aus: „Ursachen des gesunkenen Geschmackes ...“ 1775 (V, 640 ff.).

[2] Ganz ähnlich schon IV, 430 ff. (Reisejournal).

[3] Ein nicht eben gerechtfertigter Vorwurf; nur allzu sehr entsprach der Tenor des Theaters dem Tone der Gesellschaft, und eben weil die Sitte erstarrt und verderbt war, war es mit dem Theater bald nicht anders.

[4] Gegen die reflektierende Deklamation, vor allem bei Racine, eifert schon Lessing im 52. Lit.-Brief. — Über die „Repräsentation“ als Urgrund des französischen Theaterwesens spricht Herder noch in den Humanitätsbriefen und in der Adrastea. (Vgl. XVIII, 53/54 und 148/49 sowie XXIII, 68 ff.) Die Hauptgedanken sind die: Zwar konnte die französische Tragödie wegen der beschränkten Dezenz, wegen der ganz äußerlichen, nur momentanen Wirkung sich trotz aller Talente ihrer Meister und trotz aller Schönheiten im einzelnen in keiner Weise zur hohen Reinheit des griechischen Genius erheben, aber dessen ungeachtet weist es Herder weit von sich ab, mit solchen Äußerungen die „Vorzüge der Franzosen verkleinern oder verkennen“ zu wollen. Freilich fragt man sich vergebens, worin er diese Vorzüge bei seinem schroffen Urteile wohl gefunden haben könnte.

des Jahrhunderts Ludwigs XIV. erklärt, Moliére[1], bearbeitet gerade diejenige Gattung der Dichtkunst, die weniger auf die Gesellschaft als vielmehr aufs Volk wirken konnte. — Noch schärfer, fast übertreibend, sind frühere Urteile Herders, so in dem Fragment „Haben wir eine französische Bühne?“, wo Herder den Satz, Mäcenas habe am Hofe des Augustus den Geschmack nur verdorben, zum Leitfaden seines Urteils über die Bühne Ludwig XIV. macht. Wenn es dort[2] heißt, Corneille, Racine usw. wären auch ohne die Aufmunterungen Ludwigs XIV. erstanden, ja ihre Stücke wären dann sogar besser geraten, so erinnern diese Äußerungen stark an Meinhard, der in seinem „Versuch über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter“[3] ganz ähnliche Gedanken ausgesprochen hatte. Herder waren die Meinhardschen Äußerungen vielleicht noch mehr aus der Lessingschen Rezension im 332. Lit.-Brief, als aus dem Original geläufig[4]. Lessing hatte die für uns wichtige Stelle vollständig zitiert und seinerseits Meinhards Urteil beigestimmt. Meinhard sagt: „. . . Überhaupt können Aufmunterungen niemals Genies erzeugen; und sie schaden gewiß allemal denen, die es schon sind, wenn der Gönner nicht selbst den wahren, den großen Geschmack der Künste besitzet. Einen Beweis davon findet man vielleicht selbst in den so gerühmten Freigebigkeiten Ludwigs des Vierzehnten, die ihm so viel Ehre gemacht haben. Alle die großen Genies, die seiner Regierung den größten Glanz gaben, waren ohne seine Aufmunterung entstanden und Racine, der so sehr den Geschmack der Natur hatte, dessen Genie mit dem Geiste der Alten genährt war, hätte vermutlich seine Tragödien nicht durch so viel Galanterie entnervet, wir würden mehr Athalien von ihm haben, wenn ihn nicht diese Aufmunterungen genötigt

[1] Herders Urteil über Molière ist schwankend; günstigen Urteilen in: VIII, 414/15, V, 642_{123}, XXII, 304_{217}, XXIII, 394 stehen ungünstige in: IV, 415, 483 (vgl. Suphans Anm. IV, 508 zu 483), XXIII, 68_{71} gegenüber. Im übrigen macht Herder der französischen Komödie dieselben bekannten Vorwürfe wie der Tragödie. (Siehe etwa IV, 432.)

[2] II, 211 ff.

[3] 1763/64. Vgl. über Meinhard: Allg. Dtsch. Biogr. 21 (1885) (Franz Muncker).

[4] Meinhard selbst wird bei Herder in Werken wie in Briefen nur selten erwähnt.

hätten, dem Geschmacke eines weibischen Hofes zu schmeicheln. Der wichtigste Nachteil aber, welchen der große Schutz vielleicht nach sich ziehet, den die schönsten Wissenschaften bei Regenten finden, ist dieser, daß dadurch die Begierde zu schreiben zu sehr ausgebreitet wird, daß so viele bloß witzige Köpfe sich an Arbeiten wagen, die nur dem Genie zukommen. Diese, welche die großen Züge der Natur nicht erreichen können (denn die trifft allein das Genie), suchen sich durch neue Manieren, durch Affektationen zu unterscheiden, oder führen das Publikum von der Natur zum Gekünstelten. Dieses ist vermutlich die Ursache, daß allemal auf die Zeiten der großen Beschützer der Künste Zeiten des üblen Geschmacks und des falschen Witzes gefolgt sind."[1] — Die Übereinstimmung des Herderschen Urteils mit den Meinhardschen Äußerungen ist ohne weiteres einleuchtend.

Alles in allem spricht also Herder den Franzosen das tragische Genie ab; im Reisejournal hat er es aufs bündigste ausgesprochen: „Tragödie ist nicht für Frankreich — alles ist fremde Nat — fremder Auftritt — fremde Leidenschaft — fremde Welt. — Tragödie ist selbst nicht für Monarchien wie Frankreich; da ist nichts als der Schaum (?) der Liebe, der Empfindung, der Leidenschaft. — Tragödie ist am wenigsten für französische Sprache, welche Inversionen, künstliche Komplimente, Jargon abstrakter Begriffe, Philosophie über Leidenschaft und keine Leidenschaft mehr. — Selbst Voltaires Stücke nehme ich nicht aus."[2]

Wie so viele Urteile Herders, so ist auch die in diesen Worten ausgesprochene Anschauung nicht völlig originell: sie findet sich in anderer Form bereits bei Jacquet, Lessing und Hamann. Der französische Ästhetiker bequemt sich, trotz aller Lobeserhebungen der französischen Tragiker, zu dem Geständnis, daß sich der französische Charakter doch weit weniger zur Tragödie eigne als der griechische. Lessing legt im 82. Stück der Dramaturgie dar, daß bis jetzt zumindest Frankreich trotz der Corneille, Racine usw. noch keine Tragödie habe. Verschiedene französische Dramen seien zwar allen Lobes wert, nur daß es keine Tragödien seien[3]. Hamann eifert ganz im Sinne Herders gegen die kon-

[1] Vgl. Lessing a. a. O. VIII, 283/84.
[2] IV, 481.
[3] Vgl. Lessing a. a. O. VIII, 283/84.

ventionelle Deklamation auf dem französischen Theater. Die französische Nation wird nach seiner Ansicht mit Recht beschuldigt, „die Poesie eines Originalgedankens in die flüssige Prosa der Kaffeekreise und Spieltische ziemlich übersetzt, aber größtenteils ersäuft" zu haben[1]. Daß es dem französischen Theater an Wärme fehlt, daß es kalt und frostig wirkt, daß bloße Galanterie und Konvention in ihm herrscht, hat endlich schon Voltaire in dem Aufsatz „*Des diverses changements arrivés à l'art tragique*"[2] bemerkt; Lessing zitiert die Stelle im 80. Stück der Dramaturgie und unterstreicht dieses Urteil seinerseits.

Herder hat, wie wir sahen, alle diese früheren Äußerungen aufgegriffen und zusammengefaßt, um unter dem besonderen Gesichtswinkel des kulturhistorisch-nationalistischen Standpunktes[3] die sklavische Verehrung des französischen Theaters in Deutschland mit zerschmettern zu helfen. Seine Auslassungen bedeuten in ihrer andersartigen Färbung eine schätzenswerte Ergänzung zu der dramaturgischen Kritik Lessings. Wir werden an späterer Stelle[4] zu zeigen haben, daß die einzelnen dramaturgisch-ästhetischen Urteile Herders über französische Dramen und Dramatiker nahezu immer von Lessing abhängig sind. Daß die Verachtung und Geringschätzung des französischen Bühnenwesens trotzdem tief in Herders ureigenstem Wesen wurzelte, ist nicht zu bezweifeln. Wir glauben gern dem Bericht Carolinens in den „Erinnerungen", die erzählt, die konventionelle, repräsentierende Manier des französischen Dramas habe zeitlebens Herders Ärger erregt[5].

---

[1] Hamann drückt sich an dieser Stelle (a. a. O. II, 73) nach seiner Gewohnheit nicht eben klar aus; man dürfte in den angeführten Worten wohl eine Spitze gegen Diderots bürgerliches Drama erblicken können; vielleicht sind sie auch als Anspielung auf Voltaires „Kaffeehaus" (vgl. Hamb. Dram. 12. Stück, Lessing a. a. O. IX 232) aufzufassen.

[2] Œuvres 47, S. 267 ff.

[3] Vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus spricht Herder, wie hier bemerkt sei, über die Entstehung der französischen Bühne aus den Geberdenspielen der Musars, Comirs, Plaisentins, ferner aus den Farcen und Moralitäten in der 7. Sammlung der Humanitätsbriefe. (Vgl. XVIII, 521/24.)

[4] Vgl. Kap. 10.

[5] „Erinnerungen" a. a. O. I, 124/25. — Die Äußerung Carolinens an dieser Stelle trägt übrigens eine unverkennbare Spitze gegen die Mahomet-Bearbeitung Goethes. (Vgl. Kap. 4.)

b) Das italienische Drama.

Derselbe kulturhistorische Gesichtspunkt, den Herder beim griechischen, römischen und französischen Drama zur Geltung brachte, leitet ihn auch bei seinen wenigen Bemerkungen über das italienische Drama.

Bei[1] den Griechen war der Geschmack Natur gewesen, allgemeines Bedürfnis, öffentliche Angelegenheit; nicht anders bei den Römern, nur auf kürzere Frist und auf unvollkommenere Weise. In ganz ungleich geringerem Maße ist dies dagegen in dem Italien der neueren Zeit der Fall: nichts als Ergötzlichkeit, schöne Kunst, Spiel war dort die Dichtkunst; überdies ist ihr Wesen ganz idealisch, d. h. es hängt am Geist der Zeitbedürfnisse und -Zwecke so wenig als möglich. Daher war der nächste Schritt immer ins Land des Abenteuers und des Übertriebenen. Nirgends macht sich dies so bemerkbar wie beim Trauerspiel, das am meisten von allen Dichtungsarten auf die innerste Natur des Menschen abzielt und demnach die größte Wirkung ausübt. In Italien war ein Trauerspiel von dieser echten Art gar nicht möglich, denn wie mit seiner Musik und Kunst, so schwebt der Welsche auch mit seiner Dichtkunst (die Komödie nicht ausgenommen) in der Luft. Seine gestaltlosen, unempirischen Ideale lassen ihn nie auf festen Boden kommen. Genie, Erfindung, Zweck, Kraft, Nerven fehlen den Produktionen des italienischen Geistes; was konnten sie daher wirken! Apostolo Zeno vermachte den Dominikanern in Venedig eine Bibliothek von 4000 Stücken im Geschmack der sogenannten alten Komödie, die alle in einem Jahrhundert geschrieben und alle in demselben Jahrhundert vergessen waren. Durch den Mangel an Originalität war der Nachahmung Tor und Tür geöffnet. Die Muster der Alten waren da. Man schrieb wie diese, in schönen abgemessenen Zeilen, mit ganz äußerlicher Befolgung ihrer Regeln; der Geist der Alten mochte sein, wo er wollte. Einer galt dem anderen als klassisch; wie lange quälte sich nicht Italien mit einer solchen Nachahmung! Nicht weniger, als ehedem die Römer in ihren Anfängen mit dem griechischen Schauspiele. Zwar brach endlich das poetische Genie durch und schuf die Komödie, die sehr große Wirkung bei ihnen aus-

[1] Das Folgende nach: „Ursachen des gesunkenen Geschmackes . . .“ und „Wirkung der Dichtkunst . . .“ (V. 635 ff., bez. VIII, 406 ff.)

übt, aber, weil die Antike ihr den Weg vertrat, hat sie noch keine feste Gestalt und Regel annehmen können. Auch auf das Trauerspiel wirkte wiederum die verderbliche Nachahmung; ein eigenes originelles Trauerspiel konnte bei den Italienern nicht werden; es blieb kalt und ohne Wirkung.

So bedauerlich das im allgemeinen ist, so erscheint es Herder wenigstens in einer Hinsicht als ein „gutes Werkzeug des Schicksals". Die gestaltlosen Produktionen der Italiener wurden ein großer Stoffvorrat für ganz Europa; u. a. lieferten nicht zuletzt italienische Novellen den Stoff für Shakespeare[1] — freilich ein etwas magerer Trost für das Fehlen großer Tragiker in einer ganzen Nation. Übrigens, meint Herder trotz allen Tadels, an natürlicher Frische und innerer Lebenswahrheit überragten die italienischen Dramen die französischen bei weitem; infolgedessen konnten sie von wesentlichem Einfluß auf die französische klassische Dramatik werden[2].

Das schwierige Problem, warum den Italienern kein eigentümlich-nationales Drama erstanden ist, hat freilich Herder in seiner kurz gedrängten Charakteristik nicht auflösen können. Im übrigen war das, was er tatsächlich sagt, weit ausführlicher von Riccoboni in seiner „Histoire du théâtre italien"[3] dargestellt worden. Lessing hatte im 2. Stück der „Theatralischen Bibliothek" eine Übersetzung des Werkes geboten[4], und noch in der Dramaturgie[5] verweist er auf Riccoboni. Herder kannte das Werk spätestens seit 1765, wie aus einer Anspielung in einem Briefe an Hamann hervorgeht[6]. Fernerhin mag er seine Kenntnisse des italienischen Theaters auch aus Meinhards zweibändigem

---

[1] Wie an anderer Stelle erwähnt ist, hat sich Herder nur ein einziges Mal mit einer Shakespeareschen Quelle beschäftigt. Anregung zu eingehenderen Quellenstudien hätte er aus Wartons Essay über Spensers „Fairy Queen" schöpfen können (vgl. Kap. 2); a. a. O. I, 128 z. B. hatte der engl. Literarhistoriker eine ausführliche Untersuchung über die Vorlage zum „Kaufmann von Venedig" angestellt.

[2] Vgl. IV, 413 und 445.

[3] Paris 1727.

[4] „Theatralische Bibliothek". Stück 2, S. 135/214. — Vgl. auch Lessings eigene Anzeige in der Vossischen Zeitung (a. a. O. VII, 26).

[5] a. a. O. IX, 222.

[6] an Hamann, a. a. O. 13.

Werk über den „Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter“[1] geschöpft haben[2]. Schon 1764 bekam Herder das Buch in die Hände, las es jedoch damals nicht sofort[3].

Über die italienische Komödie finden sich ganz wenige Bemerkungen in den Jugendwerken. Nach dem Vorgang Abbts in den Lit.-Briefen verteidigt Herder in dem Fragment „Haben wir eine französische Bühne?“ die ursprüngliche, unverfeinerte Gestalt der Komödie[4], die sie noch bei Aristophanes hatte und der in der neueren Komödie auch die 4 Zani[5] der italienischen Bühne, die an solchen burlesken, komischen Kreaturen überhaupt besonders reich ist, angehören[6].

Nicht viel ausführlicher ist, was Herder in den späteren Werken über eine andere, seiner lyrischen Natur besonders zusagende dramatische Gattung der Italiener geäußert hat: das Schäferdrama des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Auf das Schäferdrama bezieht es sich, wenn wir etwa im 87. Humanitätsbrief[7] lesen: „Die ganze Dichtkunst Italiens hat etwas sich Anneigendes, Freundliches und Holdes, dem die vielen weiblichen Reime angenehm zu Hilfe kommen und es der Seele sanft einschmeicheln. Dagegen freilich steht die Poesie der Alten für sich selbst da, in schweigender Würde, in natürlicher Schönheit. Sie spricht und läßt sich sprechen; die italienische Poesie buhlet zwar nicht, aber sie deklamieret angenehm vor; sie konversieret. Ungerecht wäre es also, wenn man selbst bei der eigentümlichen Empfindungspoesie dieser Sprache, z. B. den Schäfergedichten, einen Maßstab gebrauchen wollte, der ihr nicht geziemet. Wie viel Unzeitiges z. B. ist über den „Aminta“ des Tasso, über den „Pastor fido“ des Guarini und über ähnliche Gedichte gesagt worden! —

---

[1] Braunschweig 1763 ff.

[2] Meinhards Werke wurden im 12. Band der Bibliothek der schönen Wissenschaften sehr lobend rezensiert (siehe dort XII, 63 ff.), ebenso von Lessing im 332. Lit.-Brief.

[3] Vgl. den Brief an Hamann vom August 1764 (a. a. O. 5).

[4] Eine ausführliche Verteidigung der italienischen Stegreifkomödie hatte Riccoboni (a. a. O. 188 ff.) gegeben.

[5] Über die 4 Zani vgl. Riccoboni a. a. O. 144/55.

[6] Ähnliche, ebenfalls nur flüchtig hingeworfene Bemerkungen über die italienische Komödie siehe: IV, 445.

[7] XVIII, 49/50.

Unsere Schäfer freilich, unsere Liebhaber räsonieren so nicht von Liebe, oder mit der Liebe; nimmt man indessen das Lokal der Italiener, die Zeit, in welcher diese Dichter lebten, die einmal getroffene arabisch-provenzalische Konvention, über die Liebe in Reimen zu konversieren, auch viele kleine Umstände der damaligen Lebensweise zusammen; so werden uns diese musikalische Liebeskonversationen nicht nur erklärlich, sondern beinahe natürlich erscheinen." — Über die Entwicklung des Begriffs der Schäferpoesie aus den Eklogen des Virgil spricht Herder im 3. Stück der „Adrastea": Bei der Unbestimmtheit des Namens, so hören wir, „war es Natur der Sache, daß die Folgezeit nach dem Hauptbegriff der Gattung die Benennung festsetzte. Notwendig also erhöhte man den Begriff; aus der Hirten- ward eine Schäferwelt, aus dem wirklichen ein geistiges Arkadien, ein Paradies unserer Hoffnungen und Wünsche, ein Paradies also der Unschuld und Liebe, oft auch in ihren Kämpfen, in ihren Schmerzen. Die Stunden unserer Seele, da wir uns dem zartesten Glück und Unglück am nächsten fühlen, wurden dazu Eklogen, erlesene Situationen und Momente. In diese Schäferwelt setzen uns Tasso, Guarini und wer sonst dem Arkadien, das in unseren Herzen wohnt, nachstrebte. Es ist ein Land, das nie war, schwerlich auch je sein wird, in welchem aber in den schönsten Augenblicken des Lebens unsere dichterische Einbildung oder Empfindung lebte. Glückwünschungen insonderheit ward fortan das Idyll angemessen gefunden: es spricht so naiv, so zart und einfach! und doch enthüllt es alles, was unser Herz wünscht."[1] — Das Bild, welches Herder hier entwirft, dürfte insofern nicht ganz zutreffend sein, als von einem „geistigen Arkadien" in den in üppiger Sinnlichkeit schwelgenden Schäferdramen nicht wohl die Rede sein kann[2]. Der Tenor dieser Stücke scheint in Herders humanisierender Darstellung einigermaßen verkannt zu sein[3].

Wie wenig Interesse Herder für das zeitgenössische italienische

---

[1] XXIII, 301/2.

[2] Einen viel zutreffenderen Standpunkt hatte Arteaga (Geschichte der italienischen Oper, übersetzt von Forkel) II, 97/98 eingenommen. — Über Herders Kenntnis dieses Werkes siehe unten.

[3] Zu Guarinis „Pastor fido" vgl. Riccoboni a. a. O. II, 174, 202 und Home a. a. O. I 202/7; II, 147; III, 98, 110.

Theater aufzubringen vermochte, zeigt, daß er Goldoni nicht ein einziges Mal in den Werken berührt, obwohl dessen Dramen seit 1767 in deutscher Übersetzung von Saal[1] vorlagen und sich in der zeitgenössischen Literatur verschiedentlich Hinweise auf den italienischen Lustspieldichter fanden; so hatte Sonnenfels in den „Briefen über die Wiener Schaubühne" den heiteren Italiener zum Gegenstande einer ausführlichen und scharfen Kritik gemacht[2], wobei er übrigens in ähnlicher Weise wie später Herder das „langweilige, inhaltleere und meistens ceremoniose . . . Dialogieren" auf der italienischen Bühne hervorhebt.

Weit mehr Interessiertheit zeigt Herder dagegen, wenn er auf das lyrisch-musikalische Drama der Italiener zu sprechen kommt[3]. Die Kunst Metastasios, um den es sich hier handelt, entlockt ihm Ausrufe der Begeisterung. Da Haym[4] schon die in Frage stehenden Äußerungen Herders besprochen hat, sei hier nur kurz darauf eingegangen. Herders historisch-psychologische Erfassungsgabe bewährt sich auch bei der Beurteilung des italienischen Melodramatikers. Feinsinnig wird wiederum auseinandergesetzt, wie das Wesen der italienischen Poesie Unterhaltung ist — gegenüber der schweigenden Würde der antiken Poesie; zwar buhlt die italienische Poesie nicht, aber sie deklamiert, sie konversiert. Akzentuierte Konversation wie im Leben so in der Dichtung, daher nichts weniger als natürlich, wenn der Italiener selbst über die Liebe in Reimen konversiert. Nicht anders daher sein lyrisches Drama: es ruht ganz auf dieser Konversation; Nationen, denen diese fremd ist, wird die ernsthafte wie die komische Oper der Italiener ihrem innersten Wesen nach immer fremd bleiben. Das lyrische Drama ist als das poetische Meisterwerk der Italiener der Ausdruck ihres Nationalgenius. Die italienische Sprache ist zum Gesange wie geschaffen, daher nur natürlich, daß auch das Drama eine lyrisch-musikalische Ausgestaltung erhielt. Metastasio ist es gewesen, der die charakteristischen Eigentümlichkeiten der italienischen Kunst zu vollendetem

---

[1] oder „Sahl" (vgl. Sonnenfels a. a. O. 104 Anm.); dagegen „Saal": Goedeke, Grundriß IV, 1[3], S. 578.

[2] Sonnenfels a. a. O. 57.

[3] Für das Folgende siehe XVIII, 50/52.

[4] a. a. O. II, 632.

Ausdruck brachte; jede seiner Arien ist gleichsam ein poetisch-musikalischer Kanon geworden[1]. Wenn Herder dann freilich versucht, die Entwicklung des italienischen Melodramas historisch zu verfolgen, so zeigen die Ergebnisse der modernen Forschung, daß er in seinen — übrigens wenig ausführlichen — Darlegungen nicht immer das Richtige getroffen hat[2].

Interessanter als die Verfolgung dieser Irrtümer erscheint, die Quellen für Herders Kenntnis und Darstellung Metastasios bekannt zu machen. Es sind dies folgende zwei Werke[3]: 1. Prof. Jacobs' Artikel „Pietro Metastasio" in den „Charakteren der vornehmsten Dichter aller Nationen"[4], die von einer Gesellschaft von Gelehrten als Nachträge zu Sulzers „Theorie der schönen Künste" herausgegeben wurden; der Artikel über Metastasio erschien 1794. 2. Stephan Arteagas Geschichte der italienischen Oper, die 1789 von Johann Nikolaus Forkel übersetzt wurde; sie enthielt im 2. Band[5] eine ausführliche Besprechung Metastasios. — Was das erste Werk betrifft, so läßt sich Herders Bekanntschaft mit demselben freilich nicht mit philologischer Genauigkeit nachweisen. Da es aber als Nachtrag zu Sulzers außerordentlich bekanntem, von Herder selbst rezensiertem ästhetischen Wörterbuch erschien, darf man wohl eine Kenntnis desselben bei Herder annehmen. Von Prof. Jacobs kannte Herder überdies die Übersetzung des „Gefesselten Prometheus", die 1799 in Wielands „Attischem Museum" erschien[6]. Besser unterrichtet sind wir betreffs Arteaga; Herder erwähnt das Werk in der 7. Sammlung der Humanitätsbriefe[7], wenige Seiten vor seiner Metastasio-Kritik; man darf also eine Kenntnis unbedingt voraussetzen. Übrigens war auch in dem Aufsatz von Jacobs zweimal auf Arteaga verwiesen worden[8].

---

[1] Zu Metastasio vergleiche auch XXIII, 335.

[2] Siehe XVIII, 50/51.

[3] Kurze Bemerkungen über Metastasio finden sich bereits bei Sonnenfels (a. a. O. 5) und Mendelssohn (a. a. O. II, 143: lobende Erwähnung der Monologführung in Metastasios Oper „Dido"). — Vgl. auch Brown a. a. O. 351.

[4] „Charaktere der vornehmsten Dichter . . ." III, 1. 95/145.

[5] II. Band Kap. 11, S. 65/146.

[6] Vgl. Herders Werke XXVIII, 563 zu 330.

[7] XVIII, 38.

[8] Siehe Jacobs a. a. O. 101 und 141.

Was nun den Inhalt jener beiden Metastasio-Aufsätze angeht, so ist in ihnen der sachliche Gehalt der Herderschen Ausführungen völlig vorweggenommen. Das Urteil ist lediglich ein wenig kühler; um nicht zu sagen: objektiver als bei Herder, vornehmlich bei Jacobs[1], während sich Arteaga in nationalistischer Begeisterung mehr dem Herderschen Stile nähert. Arteaga wie Jacobs hatten beide ganz ebenso wie Herder die Verbindung von Poesie und Musik, die Annäherung des Wortes an den Ton zum Gegenstand ihrer Ausführungen gemacht; vergleiche Herder XVIII, 51 mit Jacobs a. a. O. 107/13 und Arteaga a. a. O. 105ff. Arteaga hatte insbesondere eine Verteidigung des lyrischen Stils in den Dramen Metastasios gegeben[2], was Herder gewiß nicht unwillkommen war. Wenn Herder sich schließlich zu dem Satz bewogen fühlte: „Wer sich durch eine übermäßige Liebe dieses Dichters und dieser Kunst den Geschmack verwöhnt und ihn zum Unmännlichen erweichet, der hat daran selbst die Schuld; gewiß aber wird durch Metastasios Gesänge niemandes Herz verderbt . . .“[3], so dürfte diese Bemerkung zweifelsohne durch den ausführlich begründeten Tadel bei Jacobs veranlaßt sein, Metastasio mache von Liebesszenen sowohl einen zu reichlichen Gebrauch, als auch fehle es seinen Liebeshändeln und den damit zusammenhängenden Teilen der Handlung an Wahrscheinlichkeit[4]. Auch Arteaga hatte sich über die Darstellung der Liebe bei Metastasio ausgelassen und zwar hatte er die Frage vom historischen Standpunkt aus behandelt; er lobt die Art, wie Metastasio über die Liebe spricht, als die richtige Mitte zwischen der platonischen Liebe in der Poesie der Ritterzeit und der sinnlichen Wollust in der Kunst des 16. Jahrhunderts[5]. — Originell ist in der Herderschen Darstellung nach alledem nur die außerordentliche Einseitigkeit in der kritiklosen Begeisterung für Metastasio — gewiß kein sehr schätzenswerter, allerdings aber ein echt Herderscher Zug[6].

---

[1] Siehe etwa a. a. O. 124 ff.

[2] Arteaga a. a. O. 92.

[3] XVIII, 52.

[4] Siehe a. a. O. 128 ff.

[5] a. a. O. 98 ff.

[6] Wir fügen hier an, was Herder über das spanische Drama sagt; die betreffenden Stellen sind ohne Ausnahme völlig unbedeutend; die „be-

c) Shakespeare als Dichter der Renaissance.

Wenn zwar die Meinung, das Wesentliche und Neue der Herderschen Shakespeare-Erkenntnis ruhe vornehmlich in der historischen Auffassung Shakespeares, widerlegt werden mußte, so ist doch nicht zu verkennen, daß Herder seine Gabe historisch-genetischer Erfassung auch bei Shakespeare erfolgreich betätigt hat[1]. Freilich nicht, um innerhalb seiner Werke Eigentümlichkeiten historisch zu erklären; da wäre kaum viel zu erklären gewesen; vielmehr insofern, als er das Phänomen Shakespeare als Ganzes aus seinen historischen und politischen Bedingtheiten zu verstehen suchte. Man kann es wohl bezeichnend finden, daß Herders Ausgangspunkt auch diesmal ein mittelbarer ist; Herder geht nicht etwa von dem einzelnen Phänomen Shakespeare aus und ruht nicht, als bis er es auch in den Wurzeln, aus denen es erwachsen war, erkannt hätte; nein, sein Ausgangspunkt, das Primäre seines Interesses, ist vielmehr dieser Boden selbst. Sein ewig nach Betätigung lechzender historischer Sinn spürte feinsinnig nach jedem, was überhaupt zeitlich und völkisch an einer Epoche bedingt sein konnte, und aus der Einsicht in Wesen und Wechsel dieser Bedingtheiten ergab sich ihm dann die Anwendung dieser Einsicht auf die Produkte der Zeit und so eben das Verständnis für Shakespeare als historische Erscheinung. Es ist dies alles aus der Art der Fragestellung, wie überhaupt aus

---

sondere Liebe", die Herder nach Carolinens Angabe („Erinnerungen" a. a. O. II, 217) für spanische Poesie hatte, scheint sich nicht auf das Drama erstreckt zu haben. Von den Erwähnungen spanischer Dramatiker seien daher hier nur die verhältnismäßig wichtigsten Stellen genannt: II, 223, III, 215 (vgl. Suphans Anm. III, 486 zu 215), XXXII, 142, V, 397, XIV, 348, XVII, 185. Vgl. dazu Lessing a. a. O. VI, 70 ff., X, 74, X, 76. — Für Herders Beschäftigung mit spanischer Literatur konnte etwa als Quelle dienen: Geschichte der spanischen Dichtkunst von Velasquez, übersetzt von Dieze 1769, rezensiert in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek 1771.

[1] Daß Herder Shakespeare und die Alten nach verschiedenen, jeden nach den ihm eigenen Regeln maß, war dasjenige, was man sofort als Charakteristikum der Herderschen Shakespeare-Auffassung erkannte; wir gedenken nicht, längst Gesagtes zu wiederholen und haben auch die Frage, wie sich dieses Charakteristikum der historischen Erfassung zu der Gesamtfrage „Herder und Shakespeare" verhält, schon erledigt; hier nur noch einzelne, bisher weniger erörterte Facta zu Herders historischer Shakespeare-Auffassung (vgl. oben Kap. 2).

dem Zusammenhang, in dem Herder Shakespeare als historisches Faktum behandelt, unschwer ersichtlich[1]. Ausgehend von dem gleichzeitigen Tiefstand der deutschen Dichtung erregt die Frage nach den historischen Bedingtheiten Shakespeares Herders Interesse in steigendem Maße. Schon in den Vorbemerkungen zum 3. Buch der Volkslieder „Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst" von 1774 beschäftigt sie ihn lebhaft": ... Nun aber ist die Frage, warum wir eben keine Shakespeares und Spencers gehabt; große Frage!"[2] — Dabei bleibt es freilich zunächst; erst in dem ausführlicheren, gleichnamigen Aufsatz von 1777 bekommen wir neben der Wiederholung der Fragestellung[3] auch eine erste Antwort. Zweierlei, freilich miteinander in Verbindung Stehendes, geht dabei ungeklärt durcheinander. Wir hatten, so führt Herder aus, „aus älteren Zeiten ... keine lebende Dichterei, auf der unsere neue Dichtkunst wie Sprosse auf den Stamm der Nation gewachsen wäre", dagegen konnte die Literatur „anderer Völker" auf dem Glauben und Geschmack des Volkes, aus Resten alter Zeiten sich weiter bilden[4]. Volksmäßig muß die Dichtung sein, wenn sie leben will, das ist Herders erste Forderung. „Immer und ewig wird's wahr bleiben, daß, wenn wir kein Volk haben, wir kein Publikum, keine Nation, keine Sprache und Dichtkunst haben, die unser sei, die in uns lebe und wirke."[5] — Aber was heißt es denn, „ein Volk haben"? doch nicht nur volkstümliche Sitten pflegen, sondern eine feste staatliche Grundlage besitzen, eine mächtige Nation ausmachen, durch die ein Konglomerat von Menschen erst zum Volke wird. Ist doch dies der Boden, auf dem jenes erst erwächst! Geahnt hat Herder wohl diese schwerwiegende Wahrheit, so wenn er von „den anderen Nationen" spricht, „die mit den Jahrhunderten fortgegangen sind und sich auf eigenem Grunde, aus Nationalprodukten eine Literatur geschaffen" haben. Noch näher kommt er der richtigen Einsicht viel später einmal in der „Adrastea", freilich nur gelegentlich und in einem anderen Zusammenhang. Notwendig,

[1] Vgl. XXV, 65 und IX, 524.
[2] XXV, 65.
[3] IX, 524.
[4] IX, 528.
[5] IX, 529.

sagt er da, gehört eine Zeit der Blüte dazu, Genien wie Shakespeare, Bacon u. a. hervorzubringen. Die Zeiten Elisabeths und der Königin Anna waren dergleichen berühmte Zeiten[1]. Was unter jener und ihrem Nachfolger der Genius hervorgebracht hatte, bestehet noch, z. B. Shakespeares ewige Dramen, Bacons ewige Versuche u. f.[2]. Daß sich Herder freilich zur vollen Erkenntnis des Zusammenhangs zwischen nationaler Größe und poetischer Blüte nicht hat durchringen können, wer wollte dies dem Sohne des kosmopolitischen Jahrhunderts[3] nicht am ehesten von allen seinen Fehlern verzeihen!

Lassen wir es uns einigermaßen entgelten durch die ebenso großzügigen wie feinsinnigen Bemerkungen über Shakespeare als Renaissancemenschen in den Humanitätsbriefen! Großen Begebenheiten, so beginnt Herder, sind immer Revolutionen des Geschmacks gefolgt. So schuf auch die Reformation und die Philosophie, die sie erzeugte, der Poesie eine völlig andere Zeit. Es begann eine große Scheidung der Völker und Nationen; die dem mittelalterlichen Lehrsystem zugetan blieben, hielten auch an ihrer alten Dichtweise fest; in der protestantischen Welt dagegen kam eine neue Art von Poesie auf; eine ungeahnte Freimütigkeit im Denken verbreitete sich; alles sah man durch das Medium der neuen Aufklärung. So entstand die „Poesie aus Reflexion", die Poesie des Subjektivismus, während man bis dahin nur eine „reine Fabelpoesie" gekannt hatte. Der Fortschritt der Menschheit war gewaltig, aber für die Poesie waren mit den Schatten des Aberglaubens auch „manche schöne Einkleidungen" verloren gegangen, die die „Einfalt der mittleren Zeiten" geborgen hatte. Ganz besonders die englische Poesie lenkte gar bald in die neuen Bahnen ein. Einer aber hat, so sichtbar seine Schöpfungen den Geist der neuen Zeit atmen, zugleich die köstlichen Schätze einer

---

[1] Vgl. Hurd a. a. O. II, 222: „Das goldene Zeitalter der englischen Poesie war ohne Zweifel unter der Regierung zweier Königinnen . . ." usw. usw.

[2] XXIII. 160. — Ähnlich auch IX, 399: „Jede Periode hat ihre Wirkung getan, das Zeitalter der Gelehrsamkeit und Rechte unter Heinrich, wie . . . Shakespeare . . . unter der Elisabeth."

[3] Am allerweitesten entfernt ist Herder von der richtigen Erkenntnis in der verunglückten Epistel über den deutschen Nationalruhm (XVIII, 208/16, siehe etwa S. 213 unten bis S. 214 oben: „Ereifere dich nicht, o Freund . . ." usw.).

poetischeren Vergangenheit mit hinüber gerettet: Shakespeare, der gleichsam zwischen der alten und der neuen Dichtkunst steht — ein Inbegriff beider. Vor ihm liegt noch die ganze Ritter- und Feenwelt, das große Buch der englischen Geschichte aufgeschlagen[1], die seit der Zeit des reflektierenden Milton[2] für die Poesie wie verschollen sind. Aber in den Szenen der alten Welt eröffnet uns Shakespeare mit ungeahnter künstlerischer Kraft die Tiefen des menschlichen Herzens; alle Stände und Verhältnisse, alle Charaktere und Situationen der Menschheit beleuchtet er, — so „milde", daß allenthalben das Licht aus ihnen zurückzustrahlen scheint; da ist er ganz Dichter der neuen Zeit. — Man sieht, wie trefflich Herder hier die Emanzipation der Persönlichkeit, die Entdeckung des Individuums, wie man sie genannt hat, die den großen Inhalt des Zeitgeistes bildete, in Shakespeare erkannt hat; Shakespeare als Dichter der Renaissance — das ist der neue Ausblick, den uns Herder hier eröffnet.

Aber mit diesen zeitpsychologischen Betrachtungen erschöpft sich Herders Bemühen um historisches Verständnis des englischen Dramatikers keineswegs. Nicht weniger bedeutsam tritt es hervor, wenn Herder die Persönlichkeit Shakespeares den Forderungen einer schulgerechten Dramaturgie einerseits und einem zügellosen Geniekultus anderseits entgegenstellt. Von jeher, seit Gottsched usw. angefangen, herrschte in Deutschland die Anschauung, Shakespeare sei regellos; der Sturm und Drang hatte einen unerhörten Kultus mit dieser Anschauung getrieben. Auf der anderen Seite war Lessings Bestreben darauf gerichtet gewesen,

[1] Siehe dazu auch IX, 526; ebenso VIII, 402f.: Noch in den Zeiten der Renaissance und später, sagt Herder hier, haben die aufgeklärtesten Männer, wenn ihnen nur Gefühl für Natur und Ursprünglichkeit nicht fehlte, den rauhen Schönheiten und dem ritterlich-kühnen Geist des Mittelalters nicht widerstehen können; nur auf diesem Stamm ist die neuere Nationalpoesie der meisten europäischen Völker gewachsen. „Auch Shakespeare ist dieser Dichtkunst herrlicher Sohn."

[2] Shakespeare und Milton vergleicht Herder des öfteren, so z. B. VIII, 418. An poetischer Kraft, das hebt Herder oft hervor, ist Milton dem Shakespeare weit unterlegen. Was ihm an Fähigkeit, „durch erste Natur und Wahrheit zu rühren und zu wirken", abging, ersetzt er durch Reflexion, [in Herders Sprache: durch „Dichtung" (!)] durch leere, oft ungeheure Fiktion und durch klassische Abrundung und Feinheit, was er, wie Herder sagt, beides in Italien lernte. („Wirkung der Dichtkunst . . .")

die ungefügen Shakespeareschen Stücke mit dem Regelkodex des Aristoteles in Einklang zu bringen; welche Mühe ihn das kostete, war freilich mit übergroßer Deutlichkeit zu merken. Beide Parteien jedenfalls waren unterschiedslos von der von ihnen für selbstverständlich gehaltenen Voraussetzung ausgegangen, es gebe nur einen Geschmack und nur eine Regel für alle Zeiten. Herder nun ist der erste, der mit dieser Auffassung bricht; an die Stelle setzt er seine historische Erfassungsweise. In den „Ursachen des gesunkenen Geschmackes . . .“[1] hat er darüber sehr temperamentvolle Äußerungen getan: „Aber Genie, Genie wird sich von selbst bilden; oder gar kann's der Geschmack und die Werke der Alten verderben!“ Ein böser Dämon war's, ruft Herder, der diesen unsinnigen Grundsatz erfunden hat; nichts als häßliche Lüge ist er. Ein Genie, das der Geschmack verderben kann, gut, es fahre dahin. Möge es verderben, ehe es andere mit verdirbt. Aber da ruft man immer: „Shakespeare, Shakespeare!“ Was ist's denn mit Shakespeare, hatte Shakespeare keinen Geschmack, keine Regeln? Mehr als jemand, nur wars der Geschmack seiner Zeit, Regeln zu dem, was er erreichen konnte. Hätte er mit seinem Genie in den Zeiten der Alten gelebt, glaubt ihr, er würde den Geschmack mit Füßen von sich gestoßen haben? oder dadurch schlechter geworden sein, als er jetzt ist? Freilich ist Geschmack kein Kompendium von Regeln, keine Eselsbrücke von Vorlesung über die schöne Natur. Das Leben ist die größte, die beste Schule des guten Geschmacks, und in dieser Hinsicht ist Shakespeare alles.“

In den allerweitesten Zusammenhang endlich stellt Herder Shakespeare in einer kurzen Skizze, die erst in der Suphanschen Ausgabe aus den Handschriften der „Ideen“[2] gedruckt worden ist. Die Eigenart der englischen Poesie, so wird entwickelt, wurzelt einmal in der Eigenart der englischen Sprache und anderseits in der ihrer politisch-nationalen Entwicklung. Beides erfuhr grundlegende Gestaltung durch das Eindringen der Normannen. Dem größten Reichtum romanischer Ideen haben die Normannen nach England den Weg gewiesen. Wären die Engländer ein abgeschlossenes Inselvolk geblieben, so wäre ihnen vielleicht eine

[1] Vgl. für das Folgende V, 653.
[2] XIV, 516.

Poesie erwachsen, aber gewiß nicht die gewaltigen Werke eines Shakespeare oder Milton. Die national-politische Blüte insbesondere ist es gewesen, die bewirkte, daß in englischer Sprache früher noch als in der französischen höchste Meisterwerke des menschlichen Geistes geschaffen wurden. Die nationale Hoch-Zeit aber begann mit dem Einfall der Normannen. Also, so schließt Herder seinen höchst kühnen Exkurs, verdanken die Engländer letzten Endes ihre Dichterheroen, vor allem Shakespeare, der Überwindung durch das nordische Nomadenvolk.

d) Das deutsche Drama.

„Jener Sultan freute sich über die vielen Religionen, die in seinem Reich, jede auf ihre Weise Gott verehrten; es kam ihm wie eine schöne, bunte Aue vor, auf der mancherlei Blumen blühten. So ist's mit der Poesie der Völker und Zeiten auf unserem Erdrunde; in jeder Zeit und Sprache war sie der Inbegriff der Fehler und Vollkommenheiten einer Nation, ein Spiegel ihrer Gesinnungen, der Ausdruck des Höchsten, nach welchem sie strebte."[1] — Diese Worte bezeichnen in prägnanter Weise die Gesichtspunkte, unter denen Herder das deutsche Drama betrachtet; wieder sind es überwiegend historische, nicht speziell dramaturgische. Wie sich die spezifisch deutsche Wesensart im deutschen Drama äußere und wie sich das deutsche Drama zu dem der anderen Nationen verhalte, diese Fragen sind es, die Herder beschäftigen.

Das Bild, welches sich unserem Kritiker bietet, ist kein eben sehr erfreuliches: wenig Originales und viel Nachahmung. „Weil wir uns erst so spät auf uns selbst besannen, darum ahmten wir viel nach, denn wir fanden viel Vortreffliches nachzuahmen."[2] Herders Urteil über dieses Nachahmen ist nicht immer das gleiche geblieben; am mildesten urteilen die Humanitätsbriefe; es sei gar keine Schande, meint Herder da[3], von anderen Nationen, von den alten wie den neueren, zu lernen; kein Volk Europas darf sich von den anderen abschließen und sagen: „Bei mir allein, bei mir

[1] XVIII, 137.
[2] XVIII, 113.
[3] XVII, 212.

wohnt alle Weisheit." Der menschliche Verstand sei wie die große Weltseele; sie erfüllt alle Gefäße, die sie aufzunehmen vermögen; belebend, ja selbst neu organisierend dringt sie aus allen in alle Körper[1]. Also ist es nicht wahr, daß die Deutschen charakterlos nachgeahmt haben? Das mindeste Gefühl des Genius unserer Sprache und Schriften zeigt etwas anderes von den ältesten Zeiten her[2]. Mißmutiger, fast verärgert klingt dagegen das Urteil im 10. Stück der „Adrastea": „Wir ahmten nach, was irgend auf der Erde nachzuahmen war, . . . das französische Theater, das englische Theater, die italienische Oper . . ., ohne auch nur zu fühlen, wie schlecht man nachahmte, wie grob und gröber alles im Deutschen werde."[3] Auf jeden Fall aber, das hat Herder stets festgehalten, ist es keineswegs gleichgültig, welche fremden Muster nachgeahmt werden, vor allem auf der Schaubühne nicht, sind doch Schauspiele immer die „öffentlichsten und wirksamsten Ausbreitungen neuer Ideen und Maximen."[4]

Die deutsche Bühne ahmte also bisher in der Hauptsache nach; wer trägt die Schuld daran? Nicht der Mangel an theatralischen Genies, nicht der Mangel an Aufmunterungen, vielmehr das Publikum. Der Tiefstand im Geschmack des Publikums, so meint Herder, hat es bisher verhindert, daß große Talente zur Entfaltung kamen. „An Liebe und Achtung gegen seine besten Schriftsteller . . . stehet Deutschland seinen kultivierten Nachbarn, Franzosen, Engländern, Italienern, nicht vor, sondern nach; der größere Teil des Publikums kennet sie nicht und trägt wenigstens sie nicht eben in Herz und Seele . . . . An Charakter und an der Verfassung der Nation also liegt es, wenn wir kein Publikum haben; an der Unkultur und der Unkultivierbarkeit, am falschen Geschmack und der „genetischen Rohheit" mancher Stände und Lebensarten. Bei weitem ist unsere Sprache noch nicht so gebildet, jedem Vortrage, jeder Art des Wissenswürdigen so zugebildet als die Sprachen unserer Nachbarn; vielmehr haben wir mit einer benachbarten Nation zu kämpfen, daß ihre Sprache die unsere nicht ganz vertilge. Erwache also, du schlafender Gott,

[1] XVII, 212.
[2] XVIII, 115.
[3] XXIV, 274.
[4] IX, 407.

erwache, deutsches Publikum, und laß dir dein Palladium nicht rauben!"[1]

Herder hat sich über diese Dinge des öfteren ausgelassen, das Thema „Publikum" ist eins seiner Lieblingsthemen. Wir haben schon bei der Besprechung der griechischen Tragödie gesehen, wie er es stets darauf anlegt, die Beziehungen zwischen dem Künstler, besser: dem Kunstwerk und den Zeitumständen im weitesten Sinne, vor allem aber dem eigentümlichen Charakter des Publikums aufzuzeigen. So auch beim deutschen Drama. Das griechische Publikum steht Herder dabei als leuchtendes Vorbild vor Augen. Schon in der umgearbeiteten zweiten Fragmentensammlung hat er es mit aller Klarheit ausgesprochen: erstes Erfordernis ist die Bildung eines Publikums nach griechischem Geschmack. Mittel zur Erreichung dieses „höchsten Zweckes" sind in erster Linie gute griechische Übersetzungen[2]. Dieselbe Forderung ist es, die der Ugolino-Rezensent am Schluß seiner Kritik geltend macht: Nicht einen kritischen Freund, sondern einen theatralischen Mitarbeiter von Geschmack wünscht er dem Dichter: eine britische Bühne, wie sie in Deutschland noch erst in den allersten Anfängen steckt, und dann: „ein britisches oder griechisches Publikum."[3] Freilich wird es kaum jemals möglich sein, den Hochstand des athenischen Publikums wieder zu erreichen; wenn schon der gelehrte akademische Redner kein Publikum im hohen Verstand der Alten mehr hat, das er mit Neuigkeiten betäuben und mit Donnerschlägen rühren kann, so ist durch die Veränderung der Lebensanschauungen und Staatsformen das Theaterpublikum aufs höchste geschwächt, ja fast an Wert verschwunden; selbst das so gefeierte parisische und londonische Parterre ist kaum ein Schatten des griechischen[4]. Wir Deutsche, das Volk der Bürger und das Volk der Gelehrsamkeit, aber haben gewiß schon seit undenklicher Zeit das Publikum verloren[5]. Klar erhellt aus der Geschichte des deutschen Theaters, daß man es auf die Vereinigung und gegenseitige Ausbildung des

[1] XVII, 309.
[2] II, 143/44.
[3] IV, 320.
[4] I, 20.
[5] XXXII, 60.

Geschmacks der Bühne und des Publikums sehr spät und äußerst selten angelegt hat. Im griechischen Theater, wie hingen da Dichter und Zuschauer wie Bild und Abbild, wie Seele und Körper zusammen! Sie wirkten an- und gegeneinander: eins wurde durch das andere gehoben und belebt. Nicht anders ist dies in Italien und Frankreich, wenigstens auf den besten Bühnen; daher der Theatergeschmack in diesen Ländern so lange umherirrte, bis er einen Punkt der Vereinigung mit seinem Publikum fand und sich entweder durch musikalisches oder durch dramatisches Spiel in eine Mitte des Gebens und Nehmens, des gegenseitigen Genusses und Belehrens setzte[1]. Und in Deutschland? Außer den alten Mysterien, Klosteragenden oder Marionetten kam die Bühne bei uns als Hoffeierlichkeit nach Deutschland; das Volk ward hinzugelassen, sich an diesen prächtig gekleideten Hof- und Staatsrevolutionen als Pöbel zu erbauen. An manchen Orten Deutschlands hat die Bühne diese Hoftheatergestalt und -Verwaltung beibehalten und steht also ganz außer dem Gebiete der Kunst, weil sie zur Hof-Etikette gehört. In anderen Provinzen ziehen Banden umher, wie man die Schauspieler mit dem alten deutschen Heldennamen zuweilen noch jetzt nennet; sie gehen, wie es die Deutschen von jeher gern taten, von einer Bande zur andern und nehmen Dienste, ja nachdem sie bezahlt und gedungen werden; wäre es nicht unvernünftig und grausam, von ihnen ein Ideal der Kunst, ein korrespondierendes Publikum zu fordern? Einzelne Dichter und Schauspieler haben sich zwar über das Mögliche hinaufgeschwungen; sie konnten aber keine neue Welt um und vor sich schaffen; diese müssen aufführen, was jene geben, wie sie es mit anderen aufführen können, und wie am Ende ihr Publikum gebietet[2].

Nichts aber wäre verhängnisvoller, so meint Herder, als wenn bei dem jetzigen Stande des Geschmacks das Publikum versuchen wollte, sich ein Theater nach seinem Geschmack zu bilden. Schon Lessing hatte betont, daß die Entwicklung der deutschen Bühne den umgekehrten Weg nehmen müsse. „Ich würde sehr angeführt sein, sagt er in der Dramaturgie[3], wenn ich

[1] XVII, 293.

[2] Ebenda.

[3] a. a. O. IX, 395.

mir die Erwartungen des Publikums zum Gesetze machen wollte. Nicht, daß ihre Erwartungen sehr schwer zu erfüllen wären; wirklich nicht; ich würde sie vielmehr sehr bequem finden, wenn sie sich mit meinen Absichten nur besser vertragen wollten." In den Humanitätsbriefen hat Herder die Lessingsche Äußerung fast wörtlich wiederholt; er sagt: „Da ich hier keine Kritik des Theaters schreibe, so bemerke ich nur Eins, daß bei uns, wie mich dünkt, durchs Theater das Publikum gebildet werden müsse, nicht aber durchs Publikum das Theater. Fürs Theater haben wir noch kein richtendes Publikum, eben weil die theatralische Kunst im Sinne der Griechen die Kunst der Künste ist, von der selbst nicht jeder Dichter, noch weniger jeder Liebhaber, am wenigsten endlich der sich belustigende Pöbel Begriff hat. Schmeichelt man dessen Gaum und belustigt sich an seinem Beifall, so ist man am Rande; man verdirbt und verderbet. Welche Räume aber haben wir noch auszumessen, ehe nicht an ein gebildetes Publikum, sondern nur an die Bildung dieses Publikums nach deutscher Sitte und Lage zu denken ist! Und doch gibt es außer einem mit Sinn und Wohlgefallen belebten Schauspiel kein Schauspiel; es wird ein Haus voll Puppen oder wir sind in schlechter Gesellschaft."[1] Übrigens erinnern diese Worte an die Königsberger Fragmente; die Anschauung ist jedenfalls ganz die gleiche geblieben; schon damals hatte Herder voll sehnsüchtiger Erwartung ausgerufen: „Wann wird unser Publikum aufhören, dieses dreiköpfige apokalyptische Tier, schlecht griechisch, französisch und brittisch auf einmal zu sein?"[2]

Wie sehr diese Materie unserem Kritiker noch in den 90er Jahren am Herzen lag, beweist mehr noch als die oben zitierten Auslassungen seine Absicht, auf die Suphan im Schlußwort zu Band XVII und XVIII seiner Ausgabe hingewiesen hat[3], ein besonderes Kapitel mit dem Titel „Unser Theater und Theaterpublikum" zu verfassen.

Sein kühles und klares Urteil über das vollständige Darniederliegen des Geschmacks bewahrte Herder vor dem gutmütigen Wahn, es sei jetzt schon (1767) ein Nationaltheater in Deutschland

---

[1] XVII, 293/94.
[2] I, 217.
[3] XVIII, 570.

möglich. Mit demselben erstaunlich nüchtern-praktischen Sinn, mit dem er sieben Jahre später Klopstocks utopischen Plan einer Gelehrtenrepublik aburteilte[1], verfolgte er 1767 von allem Anfang an das Löwensche Theaterunternehmen in Hamburg. Daß Lessing und Löwen zwei so verschiedene Leute seien wie Feuer und Wasser, erkannte er auf den ersten Blick; am 31. Oktober 1767 schreibt er an Scheffner: „Ich halte Lessing immer für den Verfasser der ganzen Dramaturgie; obgleich die ersten 20 Stücke, soweit ich sie besitze, sich freilich nicht alle gleich sind. Indessen lesen Sie Löwens Ankündigung und Antrittsrede ... so werden Sie den himmelweiten Unterschied dieser beiden Leute erkennen. Ich halte den Hamburgern einen großen Teil ihres theatralischen Windes zugut, da Hamburg nicht weit von der Nordsee liegt, aber was wollen die Leute z. E. Löwen mit Nationaltheater? Er, der Direktor einer Nationalbühne, der nach seiner Antrittsrede den Charakter der Nation so kennt, als ich die Kunst, reich zu werden. — Die Dramaturgie wird das Beste sein, was wir dabei erbeuten ..."[2] Der klägliche Ausgang des Unternehmens zeigte, einen wie trefflichen Blick unser Beobachter bewiesen hatte, und so hatte dieser recht, wenn er später in seinem Plan zu einer deutschen Akademie ausdrücklich feststellte, es sei erwiesen, daß nach dem Zustande Deutschlands ein allgemeines Nationaltheater in den Wirkungen, die man von ihm gehofft, beinahe unmöglich sei[3].

Es bleibt noch übrig, für Herders Stellung zur Frage des deutschen Theaterpublikums auf Hamann als seinen unmittelbaren Vorläufer zu verweisen. Wie ein auffassungsfähiges Publi-

[1] Vgl. Herder an Lavater vom Mai 1774 (Düntzer A II, 102): Herder nennt das Werk das kindischste Buch, das er je gelesen habe; er meint, es sei voll Dichtergeist von Anfang bis zu Ende, aber auch nichts als das. Vgl. auch Herder an Heyne vom Juni 1774 (Düntzer C II, 172), wo Herder wieder von „Klopstockischen Kindereien" spricht und hinzufügt: „Ich möchte die Gelehrtenrepublik von kleinen Jungen aufgeführt sehen und den Erfinder in der Mitte." [!]

[2] L.-B. I, 2, 289. Vgl. dagegen Lessings bekannte bittere Worte, mit denen er hinterher, am Schluß der Dramaturgie, den gescheiterten Plan begrub: „Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen ..." usw. (a. a. O. X, 123).

[3] XVI, 608. Vgl. oben den Anfang von Kap. 3.

kum beschaffen sein müsse, das hatte Hamann in der Schrift „Leser und Kunstrichter nach perspektivischem Unebenmaße“[1] auseinandergesetzt. In dieser treffenden Weise wohl zum erstenmal, werden hier Schriftsteller und Leser in ein inniges Verhältnis zueinander gesetzt. „Schriftsteller und Leser, sagt Hamann, sind zwei Hälften, deren Bedürfnisse sich aufeinander beziehen und ein gemeinschaftliches Ziel ihrer Vereinigung haben, wo Fülle und Hülle, Blöße und Hunger vier Räder, und Rad im Rade ein einziges Rad sind, anzusehen wie der Augapfel eines Zeisignestes“ ... „Wenn das Publikum ein Pfau ist, so muß sich ein Schriftsteller, der gefallen und die letzte Gunst erobern will, in die Füße und in die Stimme des Publici verlieben.“ ... „Die Idee des Lesers ist die Muse und Gehilfin des Autors; die Ausdehnung seiner Begriffe und Empfindungen der Himmel, in den der Autor die Idee seines Lesers versetzt und in Sicherheit bringt, den Mann im Monde vorbei — den Ring Saturns vorbei — die Milchstraße vorbei — in solcher unermeßlichen Ferne, daß von der Idee des Lesers nichts als ein Zeichen in Wolken übrig bleibt, das niemand kennt als der Leser, der es macht, und der Autor, der es weiß. Mit diesem Zeichen in den Wolken kommt jedes Kind des Himmels auf die Welt ...“[2] — Herder hat diese Anschauungen später fast genau so wieder vorgetragen; wir haben auf die Stelle in den Humanitätsbriefen oben hingewiesen[3]. Von einer Erziehung des Publikums ist freilich bei dem unsystematischen Hamann noch nicht die Rede; in dieser Hinsicht konnte nur Lessing Herders Lehrer sein.

Wir wenden uns nun zum deutschen Drama selbst und haben hier ein Charakteristikum der Herderschen Anschauung zu behandeln, das vor allem in den Jugendwerken öfters wiederkehrt: die Meinung, der deutsche Charakter halte die Mitte zwischen dem englischen und französischen, daher müsse auch das deutsche Drama einen Mittelweg zwischen dem Drama jener beiden Nationen einschlagen. Wir führen die verschiedenen Variationen, in denen Herder seiner Anschauung Ausdruck verliehen hat, nacheinander an:

---

[1] 1762 (a. a. O. II, 395ff.).
[2] a. a. O. II, 410f.
[3] XVII, 293.

II, 226[1]: „Der Deutsche ist nicht so launisch wie der Engländer, und hat nicht die Dose komischen Esprit wie der Franzose: er schwankt zwischen beiden ..."

II, 233: „Es ist wahr, die Deutschen wollen gern sehen: sie lieben den Aufwand und die Handlung; und sollten sie jemals eine tragische Bühne bekommen, so glaube ich sagen zu können, daß sie nie die Leidenschaften der Engländer, nie die Charaktere der Franzosen erreichen werden: der Charakter ihres Trauerspiels wird Handlung sein, die nicht wie das brittische rühren, noch wie das französische schleichend gefallen, sondern an beiden teilnehmen wird."[2]

XXXII, 66/67: „Die Deutschen behaupten am wenigsten ihren Charakter: das Volk, aus dem Herkules den hyperboreischen Baum, Rom seinen spätesten Lorbeer holte, bemüht sich bald nach der Ceder Libanons, dem Weinstock Griechenlands, dem Lorbeer Roms, statt die Holzäpfel seiner heiligen Wälder zu genießen. Vor die Hebräer zu kalt, die Griechen zu träge, die Römer und Italiener zu steif, hat er ein Gemisch von französischer und brittischer Empfindung ..."[3]

XXXII, 141: Man muß, wie Herder meint, beständig suchen, den Gesichtskreis zu erweitern und neben die handelnden Griechen und die „sentimentsvollen" Franzosen den „malenden" Britten zu setzen; „wollten die Musen, wir hätten von allen drei gleich viel gelernt!"[4]

II, 360: „Wenn ein völlig gebildeter Deutscher noch die besten Quellen neuerer Nationen tränke, wenn er mit Franzosen, Britten, Italienern Bekanntschaft pflegte und allenfalls wüßte, was sie von den Alten entdecken: wie weit? — o! ohne Zweifel sehr weit würde er kommen. Fast keine Wissenschaft wüßte ich, fast keine Art von Kenntnissen, wo ihm nicht Aussichten eröffnet würden; vergnügend, merkwürdig nutzbar: in jedem Felde des Geschmacks und des Genies große Muster, reiche Ernten, und wenn der Geschmack einer Nation hier, der andere dort ausschweifte, so

[1] Fragment „Haben wir eine französische Bühne?"

[2] Fragment „Vom brittischen Geschmack in Schauspielen".

[3] Fragmente einer „Abhandlung über die Ode".

[4] „Parallele zwischen den griechischen und französischen Tragödienschreibern", vgl. XXXII, 141.

halten sie eben damit das Gleichgewicht. Das Mittel zwischen einem Engländer und Franzosen ist ohngefähr — ein Deutscher.“[1]

IV, 433: Herder polemisiert gegen das kalte Zeremoniell des französischen Theaters und fährt fort: „Welche freiere Natur haben da die Engländer, nur auch freilich übertrieben! und was könnten wir Deutsche uns für eine schöne mittlere Laufbahn nehmen! Die Komödie vom Italiener, die Tragödie vom Engländer, in beiden die französische Feile hinten nach, welch ein neues Theater!“[2]

Es soll nunmehr erwiesen werden, daß die soeben demonstrierte Anschauung Herders völlig unoriginell ist. Zunächst kommt Lessing in Frage. Er ist bekanntlich der erste, der die deutsche Bühne von der ausschließlichen Nachahmung der Franzosen wegzuführen und der Nacheiferung des englischen Theaters zuzuführen bestrebt war. Schon 1750 sagt er in den „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters“: „Das ist gewiß, wollte der Deutsche in der dramatischen Poesie seinem eigenen Naturell folgen, so würde unsere Schaubühne mehr der englischen als französischen gleichen.“[3] Zehn Jahre später hatte Lessing in der Vorrede zum „Theater des Herrn Diderot“ die nachdrückliche Forderung erhoben: „. . . Wenigstens muß es [nämlich die Befreiung von der sklavischen Verehrung Racines und Corneilles] geschehen, wenn auch wir einst zu gesitteten Völkern gehören wollen, deren jedes seine Bühne hat.“[4] Daß Lessing ungefähr gleichzeitig in den Lit.-Briefen derselben Anschauung Ausdruck verliehen hatte, ist allgemein bekannt. Auf seine Polemik gegen den französierenden Gottsched im 17. Lit.-Brief dürfte denn auch Herders Äußerung in einem Brief an Scheffner[5] über das „Anglo-Gallisieren“ der Lit.-Briefe zu beziehen sein. Auch andere Mitarbeiter der Lit.-Briefe hatten ihre Stimme in dieser Richtung erschallen lassen, ohne indes jene Forderung, der Deutsche solle

---

[1] „Über Thomas Abbts Schriften. Der Torso von einem Denkmal . . .“ Zweites Stück.

[2] „Journal meiner Reise im Jahre 1769.“

[3] a. a. O. IV, 53.

[4] a. a. O. VIII, 287.

[5] L.-B. I. 2, 196.

sich zwischen den Franzosen und den Engländer stellen, geradezu auszusprechen. So vor allem Abbt im 244. Lit.-Brief[1]: da war die Klage über das Entlehnen, sogar von neueren Nationen, die Klage, daß bei diesen Entlehnungen immer die Nuance, die den Charakter der fremden Nation verrät, zum Vorschein komme, daß von Originalen noch kaum eine Spur sei, mit aller Deutlichkeit ausgesprochen. Und wenn Abbt es dann für das schlimmste erklärte, daß wir unser eigenes Genie nicht kennten, so mochte Herder darin einen Ansporn finden, das Eigentümliche dieses Genies zu ergründen. Unter etwas anderem Gesichtspunkt hatte Mendelssohn mit speziellerer Beziehung auf das dramatische Fach die gleiche Frage schon im 123. Lit.-Brief aufgeworfen: davon unten in einem anderen Zusammenhang.

Daß die deutsche Nation hinter der englischen und französischen durchaus nicht zurückzustehen habe, hatte auch Prémontval[2] in seiner Berliner Akademierede von 1759 „Gegen die Gallikomanie und den falsch-französischen Geschmack" ausgesprochen und dabei von fern auf eine Mittelstellung des Deutschen zwischen dem Franzosen und Engländer hingedeutet: „Der Deutsche wird Delikatesse zeigen wie der Franzose, Tiefsinn und Erhabenheit wie der Engländer, wenn er auf dem rechten Wege sein wird . . ."[3] Herder gab noch 1797 im 110. Humanitätsbrief eine Übersetzung dieser Rede; er kannte sie natürlich schon seit ihrem Erscheinen, wie die Erwähnung in den Literatur-Fragmenten beweist[4]; überdies hatte Mendelssohn im 125. Lit.-Brief die Abhandlung rezensiert und dabei längere Stellen wörtlich wiedergegeben[5].

Die eigentliche Quelle aber waren für Herders Ansicht noch zwei andere Schriftsteller, Kant und Sonnenfels. Kants Einfluß auf den jungen Herder ist von Haym[6] und Suphan[7] bereits gründlich untersucht worden; wir suchen die Ergebnisse für unser spezielles Thema zu vervollständigen. Die in Frage stehende

[1] Teil 15. S. 51ff.
[2] Über Prémontval in Herders Werken vgl. XXXIII. 133.
[3] Vgl. Herders Werke XVIII, 156.
[4] Vgl. I, 186/88.
[5] Teil 7, 153.
[6] a. a. O. I, 30/51.
[7] Ztschr. f. dtsche Phil. IV.

Kantsche Schrift ist, wie bekannt, die „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen,“[1] und zwar im besonderen der 4. Abschnitt über die Nationalcharaktere, den Herder im 4. Kritischen Wäldchen mit Lob erwähnt[2].

„Der Deutsche, sagt Kant, hat ein gemischtes Gefühl aus dem eines Engländers und dem eines Franzosen, scheint aber dem ersteren am nächsten zu kommen, und die größere Ähnlichkeit mit dem letzteren ist nur gekünstelt und nachgeahmt. Er hat eine glückliche Mischung in dem Gefühle sowohl des Erhabenen und des Schönen; und wenn er in dem ersteren es nicht einem Engländer, im zweiten aber dem Franzosen nicht gleichtut, so übertrifft er sie beide, insofern er sie verbindet.“[3] Ähnlich schon vorher: „... Der Deutsche wird weniger Gefühl in Ansehung des Schönen haben als der Franzose, und weniger von demjenigen, was auf das Erhabene geht, als der Engländer, aber in den Fällen, wo beides verbunden sein soll, wird es seinem Gefühl mehr gemäß sein, wie er denn auch die Fehler glücklich vermeiden wird, in die eine ausschweifende Stärke einer jeden dieser Arten des Gefühls allein geraten könnte.“[4] Was insonderheit das Gefühl des Erhabenen anlangt, so behauptete Kant, es sei dem deutschen Nationalcharakter nur in der speziellen Ausgestaltung des Prächtigen eigen. Das Gefühl fürs Prächtige aber ist seiner Natur nach nicht Original, so wie die übrigen Arten des Geschmacks, sondern eigentlich ein gemischtes Gefühl aus dem des Schönen und des Edlen. Da das Schöne aber vorzüglich dem Franzosen und das Edle vorzüglich dem Engländer eigen ist, so lief Kants Ansicht auch von dieser Seite her darauf hinaus, den Deutschen eine Mittelstellung zwischen jenen beiden Nationen anzuweisen[5].

Nun die Stellungnahme Herders zu diesen Äußerungen des Philosophen. Beginnen wir mit dem letzteren:

[1] Für Herders Urteile über Kants „Beobachtungen“ vgl. I, 170, I, 282. II, 103, II, 226, III, 262, (Fontenelles-Descartes; vgl. III. 438 zu 262), III, 280/81; L.-B. 1, 2, 299, IV, 175/76; Suphan, Ztschr. f. dtsche Phil. VI, 80. Herder, Werke XXI, Seite VIII. IX Anm. 1. (Suphan); XXII, 230/31.

[2] IV, 176.

[3] „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen.“ Neudruck hrsg. von A. Pieper, Berlin-Steglitz 1910, S. 91/92.

[4] a. a. O. 83.

[5] a. a. O. 82/83.

I, 282 sagt Herder: „K. [Klopstock] zeigt gegen den Britten, was ein Philosoph im Grunde behauptet: Wenn ein Engländer und Deutscher das Erhabene schildert, wird jener es furchtbar und schreckhaft zeichnen, dieser aber auf die Pracht verfallen." Herder stimmt also Kant uneingeschränkt zu. Ähnlich

II, 226: „Der Deutsche . . . schwankt zwischen beiden [nämlich Franzosen und Engländern] und verfällt, wie ein Schriftsteller von philosophischer Denkart sagt, auf das Äußere des Erhabenen und Schönen: er liebt Pracht."

Daß die wichtige Stelle: II, 233 unmittelbar an Kant a. a. O. 82/83 und 91/92 anklingt, ist nach der gegebenen Gegenüberstellung ohne weiteres klar.

Schließlich Sonnenfels: auf seine Anregung dürfte es zurückzuführen sein, wenn Herder im 2. Stück des Torso noch einmal ausführlich auf jene Auffassung: ‚das Mittel zwischen einem Engländer und einem Franzosen ist ungefähr ein Deutscher' zurückkommt. Wir haben Herders Äußerungen an dieser Stelle (II, 360) oben zitiert. Das 2. Stück des Torso ist nach Suphans Darlegungen[1] im Frühjahr und Sommer 1768 verfaßt und hat im Herbst eine Umarbeitung erfahren[2]. Unsere Stelle steht ganz am Ende des Stückes, dürfte also mit zuletzt entstanden sein. Sonnenfels' hier in Frage stehendes 29. Schreiben der „Briefe über die Wienerische Schaubühne" stammt vom 26. Juni 1768. Eine Einwirkung auf Herder erscheint also zeitlich nicht allein möglich, sondern wegen der Unmittelbarkeit des Eindrucks um so wahrscheinlicher. Sonnenfels' Äußerungen übertreffen an Ausführlichkeit die der anderen Vorläufer Herders in dieser Frage bei weitem. Sehr eingehend verbreitet sich der Wiener Kritiker darüber, daß der Nationalcharakter der Deutschen die Mitte zwischen dem Wässerigen des Franzosen und dem Feurigen des Engländers halte. Unsere Dichter werden nach seiner Ansicht die Mittelstraße zwischen der französischen politesse und der englischen ruggedness wandern. Ihre Anlagen werden nicht so abenteuerlich sein als die Pläne Shakespeares, „der mich wie einen Ballen von einer Ecke in die andere schleudert", aber auch nicht so unwahrscheinlich korrekt als die Corneilleschen. Nach-

[1] II, Seite VII.
[2] II, Seite VIII.

dem dann Sonnenfels noch in drei oder vier verschiedenen Variationen immer wieder das Mittelmaß des Deutschen betont hat, schließt er mit der Beteuerung: „Wie wir also unsere eigentümliche Mischung der Säfte, ebenso können wir, sollen wir ein eigenes Theaterspiel haben, das weder vom einen noch vom anderen alles aufnimmt, noch verwirft.“[1]

Daß diese Ausführungen des Wiener Dramaturgen großen Eindruck auf Herder machten, scheint als gewiß angenommen werden zu dürfen, wenn man sich das allgemeine Urteil Herders über Sonnenfels[2] vergegenwärtigt. Wir fügen es der Vollständigkeit halber hier an, obwohl es als einer der deutlichsten Beweise für Herders mangelnde Einsicht in dramaturgischen Fragen erst in einen späteren Zusammenhang gehört[3].

Eine Stelle aus einem Sonnenfelsschen Gedicht zitiert Herder schon: I, 453.

XXXII, 234 (vgl. XVIII, 529, Suphan): Im Entwurf zu einem „Jahrbuch der deutschen Literatur zum Behuf des Studiums der Menschheit“ von 1768 oder 1769 plant Herder auch Proben aus den Schriften von Sonnenfels zu geben[4]. Über die „Briefe über die Wienerische Schaubühne“ liegen uns folgende sieben Urteile vor:

IV, 123: Herder nennt die Sonnenfelssche und die Lessingsche Dramaturgie mit gleichem Lobe nebeneinander; Sonnenfels' Dramaturgie sei ein Werk des feinsten Geschmacks, ebenso wie die Lessings ein Werk des philosophischen und dramatischen Genies sei.

IV, 169: Herder wünscht Sonnenfelse für die Prosa der Deutschen.

IV, 189: Die Charakterisierungskunst Lessings, Gerstenbergs und Sonnenfels' wird mit völlig unterschiedslosem Lobe genannt.

L.-B. I, 2, 408/09: Herder nennt die Briefe über die Wienerische Schaubühne eine Dramaturgie, die ungemein viel Delikatesse des Geschmacks habe.

---

[1] a. a. O. 173/78.

[2] Über Sonnenfels vgl. im übrigen: Allgemeine Deutsche Biographie 34, 628/35 (F. Muncker).

[3] Vgl. Kap. 10.

[4] Eine unbedeutende Bemerkung siehe: XXXII, 146.

An Hamann 1769 (a. a. O. 55): Herder stellt die Sonnenfelssche Dramaturgie fast über die Lessingsche, die er bei ihrem Erscheinen nicht allzu enthusiastisch begrüßt hatte[1]. Er schreibt: „Haben Sie Sonnenfels' Dramaturgie gelesen? An Wendungen und Politur des Geschmacks und Stellung der Ideen übertrifft er Lessing."

IV, 320: Herder meint, ein Sonnenfels ließe für Wien viel erhoffen.

Daß Herder die sehr mittelmäßige Begabung Sonnenfels', dessen Wiener Briefe doch nur eine Variation der Lessingschen Dramaturgie in verwässerter Auflage sind, weit überschätzt hat, scheint nach den angeführten Urteilen außer Zweifel. Um so wahrscheinlicher ist, daß der junge Ästhetiker geneigt war, die Ansichten des bewunderten Wiener Dramaturgen zu den seinen zu machen.

Es dürfte nunmehr erschöpfend nachgewiesen sein, daß Herder mit der Anschauung, die deutsche Bühne müsse einen Mittelweg zwischen der englischen und französischen einschlagen, nur das nachsprach, was ihm andere — und zwar nicht einer, sondern verschiedene — vorgesprochen hatten.

Gleichwohl sind es eben diese Äußerungen, die Haym[2] als eine positive Forderung Herders nach einem eigentümlich deutschen Schauspiel bezeichnen zu können glaubt. Zwar hat auch Haym gesehen, wie völlig unbestimmt Herders Aussagen über die angeblich eigentümlich deutsche Tragödie sind[3], aber er spricht dennoch von dem „Charakter der deutschen Zukunftstragödie" in Herders Gedanken und hält daran fest, unserem Ästhetiker schwebe tatsächlich „eine ganz eigenartige deutsche Tragödie" vor. Alles in allem vermeint Haym bei Herder wirklich eigene Gedanken und Pläne über das Eigenartige des deutschen Dramas zu sehen. Wir glauben, aus den soeben von uns gegebenen Erörterungen und Nachweisungen geht unzweifelhaft hervor, daß nichts weniger als dies der Fall ist, daß Herder vielmehr auch nicht einen einzigen eigenen Gedanken auf diesem Gebiet hatte, geschweige denn einen Plan für den Charakter der deutschen Zu-

---

[1] a. a. O. 39 (Briefe an Hamann).

[2] Vgl. I, 166ff.

[3] I, 169 Mitte.

kunftstragödie. Eine weitere Bemerkung ist noch vonnöten: Haym sieht das Eigentümliche des deutschen Schauspieles in dem Herderschen Plane darin, daß Shakespeare nach Herders Ansicht nicht mit Haut und Haar als Muster für das deutsche Drama angenommen werden soll. Es ist aber zu beachten, wo und in welchem Zusammenhang Herder diese Äußerung tut; es ist dies in dem Fragment „Vom brittischen Geschmack in Schauspielen"[1]; unmittelbar nach dem Bekenntnis, er wolle sich einige bescheidene Veränderungen von Shakespeare erlauben, fährt Herder, ohne abzubrechen, fort: „Es ist wahr, die Deutschen wollen gerne sehen: sie lieben den Aufwand und die Handlung . . ." usw.[2]. Es ist dies jene Stelle, die, wie wir oben nachgewiesen haben, in völliger Abhängigkeit von Kant steht. Der Grund, weshalb Herder Shakespeare nicht bedingungslos nachgeahmt wissen will, ist also seine von Kant übernommene Ansicht, nicht der englische Charakter allein, sondern eine Mischung des englischen und französischen entspräche der deutschen Wesensart. Von einem eigenen Gedanken ist also auch hier keine Rede. Überdies — das sei besonders betont — hatte Mendelssohn im 123. Lit.-Brief bereits eine ganz ähnliche Anschauung über die Nachahmung Shakespeares im Deutschen vorgetragen. Mendelssohn sagt: „Ich ging . . . zum Shakespeare, um mich Rats zu erholen; allein aller Mut sank mir, als ich dieses vortreffliche Trauerspiel noch einmal las. Was hilft mir der Bogen des Ulysses, wenn ich ihn nicht spannen kann? — Shakespeare ist der einzige dramatische Dichter, der es wagen kann, in dem Othello die Eifersucht und in dem Lear die Raserei in dem Angesichte des Zuschauers entstehen, wachsen und bis auf den Gipfel gedeihen zu lassen, ohne sich sogar der Zwischenszenen zu bedienen, um dem Fortgang des Affekts einen Ruck zu geben, dem der Zuschauer nicht mit den Augen folgen kann. Wer ist aber kühn genug, einem Herkules seine Keule, oder einem Shakespeare seine dramatischen Kunstgriffe zu entwenden?"[3]

Herders „bescheidene Abweichung" von Shakespeare ist hier klar vorgezeichnet. Wir glauben daher, aus den angegebenen Gründen Hayms Auffassung der Herderschen Äußerungen als

[1] II, 230/33.
[2] Siehe oben S. 142 und 145.
[3] Teil 7, 130/31.

„Forderung eines eigentümlich deutschen Schauspiels“[1] für irrtümlich und irreführend erklären zu müssen, und schlagen vor, Herders Äußerungen über das deutsche Drama in den Jugendwerken an Stelle des Haymschen Titels die Benennung: „Unselbständige Ansichten über das deutsche Drama im Verhältnis zum französischen und englischen“ zu geben.

Anhang:

Herders Auffassung des Hohen Liedes Salomonis.

Es sei schließlich noch auf einige zwar für das Gesamtergebnis wenig bedeutende, aber in ihrer Eigenart sehr feinsinnige Bemerkungen Herders hingewiesen, die dieser gelegentlich seiner Erklärung des Hohen Liedes Salomonis[2] über morgenländisches Wesen und dramatischen Charakter fallen läßt. Herders psychologisch-historische Erfassungsgabe zeigt sich wieder im hellsten Lichte. Man hatte im Hohen Liede — neben anderen mehr oder weniger gekünstelten Erklärungsversuchen — ein Drama erkennen wollen. Herder erweist das Unmögliche dieser Auffassung. Agieren und Gestikulieren, so entwickelt er, auf einem Schauplatz ist dem Morgenländer verächtlich; schon in der gewöhnlichen Rede spricht er mit dem Munde, nicht mit den Händen; wie eine schweigende verhüllte Gestalt steht er da. Von dem, was der Theaterdichter Führung eines Charakters nennt, hat er keinen Begriff; dergleichen würde ihm wie Kinderspiel, wie bloße Phantasie erscheinen. Aus Sitten und Charakter also und der Vorstellung, die sich die Morgenländer dementsprechend von der Dichtkunst machen, nicht etwa aus Ungeschick schreibt es sich her, daß sie zwar Lieder und Oden, Lehr- und Heldengedichte, aber kein Drama haben und sich auch nach der Bekanntschaft mit den Griechen keins gebildet hat. Am allerwenigsten gar ist es die Art ihrer Weiber, sich zur Schau zu stellen, für andere zu tanzen und zu agieren: sie sind verhüllte Kleinode, Schätze der männlichen Ehre. Dies alles auf die Salomonischen Zeiten angewandt, erscheint ein

[1] Haym verwertet diesen Ausdruck sogar zweimal als Seitenüberschrift (I, 168/69).

[2] VIII, 542. (Vgl. auch VIII, 587$_{214}$.)

dramatisch-theatralischer Charakter des Hohen Liedes im höchsten Maße unwahrscheinlich. Seine Auftritte sind Szenen der Natur und der Liebe; bringt man sie auf die Bühne, so ist ihr Reiz dahin, ihre jugendfrische Farbe wird Äfferei und Schminke. Nichts, was an Drama erinnert, wäre den Sitten des Morgenlandes gemäß; eben darum verdient der erste deutsche Dichter neuer Zeit, der zugleich Übersetzer des Hohen Liedes war, Opitz, Lob, weil er es nicht als Drama, sondern, des Buches würdig, in Liedern übersetzte[1].

---

[1] In den „Theologischen Briefen" kommt Herder nochmals kurz auf seinen Widerspruch gegen den angeblich dramatischen Charakter des Hohen Liedes zurück. (X, 137.)

Zweiter Teil.

Zur Verbindung von außerkünstlerischer und künstlerischer Auffassung des Dramas.

Kapitel 4.

Gegensatz der Auffassung des Dramas als Natur (unmittelbare Emanation des menschlichen Geistes) und als Kunst (bewußtes Kunstschaffen).

Wir haben im I. Teil der Abhandlung die positiven Ergebnisse der Herderschen Geistesrichtung darzustellen gesucht; der II. Teil soll die Mängel und Grenzen dieser Auffassungsweise dartun.

Es ist ein durchgängiges Charakteristikum der Herderschen Denkmethode, daß er immer und überall einer monistischen Art der Betrachtung huldigt. In „Erkennen und Empfinden" sucht er eine strenge Einheit des Seelenlebens herzustellen[1], in „Gott" die Einheit von Gott und Welt zu erweisen, in den „Ideen" den Gegensatz zwischen Natur und Menschheit zu heben und in der „Metakritik" gegen Kant die Unterscheidung zwischen Sinnlichkeit und Verstand zu beseitigen. Es ist nur ein neues Glied in derselben Kette, wenn Herder auf der Grundlage seiner monistisch-spinozistischen Naturphilosophie, wie er sie in den „Ideen"[2]

[1] Ebenso etwa IX, 295 („Über den Einfluß der schönen in die höheren Wissenschaften"), wo es heißt: „Alle Kräfte unsrer Seele sind nur Eine Kraft, wie unsre Seele nur Eine Seele. Wir nennen oben und unten, hoch und niedrig, was nur vergleichungs- und beziehungsweise so ist; im ganzen aber ist ein richtiger Verstand ohne richtige, wohlgeordnete Sinne, ein bündiges Urteil ohne gezähmte und zu ihrem Dienst erweckte Einbildungskraft, ein guter Wille und Charakter ohne gutgeordnete Leidenschaften und Neigungen nicht möglich."

[2] Vgl. etwa Haym a. a. O. II, 208.

und in den Spinoza-Gesprächen[1] niedergelegt hatte, nun auch einen Gegensatz zwischen Natur und Kunst nicht anerkennen will. Auf die Poesie angewandt, ergibt das die Anschauung, alle echte Poesie ist Naturpoesie, Volkspoesie, strömt unmittelbar aus dem Empfinden des Herzens und hat mit dem reflektierenden Verstande nichts zu tun. Wie vollständig diese Auffassungsweise Herders innerstem Wesen, so wie wir es in der gesamten Untersuchung bisher kennen gelernt haben, entspricht, ist ohne weiteres klar. Es gelang Herder nicht, sich von dem subjektiven Empfinden zur Freiheit des objektiven Urteils zu erheben; so erhält sein Verhältnis zur Poesie den Charakter schroffer Einseitigkeit; von welcher Bedeutung diese Tatsache für Herders Stellung in der weiteren Entwicklung der Poesie und Poesieauffassung etwa nach 1775 war, werden wir eingehend zu behandeln haben. Vorerst jedoch ist das genannte Charakteristikum der Herderschen Poesieanschauung, seine Auffassung der Poesie als Natur und nicht als Kunst, genauer zu demonstrieren.

Als Hauptniederschlag der Herderschen Ansichten über Natur und Kunst betrachtet man gewöhnlich das Kapitel „Natur und Kunst" am Anfang des II. Teils der „Kalligone"[2]. Auch Haym hat sich bei Behandlung dieser Materie allein auf die Kalligonestelle gestützt[3]. Es ist jedoch zu beachten, daß Herder ganz dieselbe Anschauung ohne die geringste Veränderung schon fast 30 Jahre früher in der ersten der „Unterhaltungen über die Älteste Urkunde"[4] vorgetragen hat; man sieht, wie fertig und entwicklungsunfähig Herders Denkweise von allem Anfang an war und wie organisch bei ihm alles aus einem Zentralpunkt entspringt.

„In allem," so sagt Herder in der „Ältesten Urkunde", „was der Mensch tut und denket — welche Schöpfergabe! welche Nachahmung der Gottheit! Immer mit Plan und Absicht handelnd — aus dem Vergangenen Zukunft findend! er verbessert, verschönert nach seiner Meinung, schafft immer dem Steine, wie Pygmalion, wenns auch noch so sehr Stein und sein Bild Wahnbild wäre,

[1] Vgl. etwa Haym a. a. O. II, 705.
[2] XXII, 125ff.
[3] Vgl. Haym a. a. O. II, 705f.
[4] 1771/72 (VI, 131ff.).

seine Idee an. Sein ganzes Leben also Ideal! Herrschen und Walten! Kunst, sie sei so gut oder schlecht als sie wolle!"[1] ....„Der Mensch, das einzige Tier, das herrschet und waltet!" ... „Das dem Menschen angeborene Vorzugsrecht sei also Kunst!"[2]... „Das Privilegium, was so viele dem Menschen haben streitig machen wollen, und er doch gewiß hat, das Privilegium der Kunst."[3] ... „Kurz er ist seiner Natur nach da, zu herrschen, zu walten — das ist Ideal! Kunst zu haben."[4] — Diese Kunstauffassung setzt Herder nun folgendermaßen in Beziehung zur Naturauffassung: „Diejenigen, die die Kunst der Natur als was ganz Widerwärtiges entgegensetzen, wissen nicht, was sie sagen. Eine gewisse Kunst ist gleichsam Natur des Menschen"[5] ... „Hier wünschte ich mir, so mancher neueren Witzlinge wegen, die Beredsamkeit und den Nachdruck des Braminen, mit dem er zeigte, daß Natur und Kunst in gewissem Verstande dem Menschen nichts Widerwärtiges, daß Kunst d. i. Wirksamkeit der Wissenschaft und Absicht, mit Erfindung aus dem Vergangenen und Anlage auf die Zukunft, daß diese Kunst eben menschliche Natur sei. Ohne sie wäre der Mensch auch kein Tier, kein Instinkttriebewerk einmal: er wäre ein unbestimmtes Nichts, ein Unding, wenn man ihm eben diesen einzigen Charakterzug seiner Natur, die Gabe der Verschönerung, der Kunst, der Allbeherrschung, das wahre Nachahmende, die *μίμησις* der Gottheit, Ideal raubte!"[6] ... „Kunst und Natur sei ihm nicht entgegen, sondern Kunst sei seine Natur, die Gabe der Schöpfung, der Vervollkommnung, das verbessernde Weiterstreben, Ideal!"[7] — Dagegen nun die Ausführungen der „Kalligone": sie sind infolge der verwirrenden Polemik gegen Kant, die nicht selten in Wortklauberei und Wortverdreherei ausartet, weit weniger klar als die früheren Äußerungen. Herder legt dar: „Das gabenreichste Kunstprodukt der Natur, der Mensch, soll selbst Künstler sein; darauf ist alles bei ihm berechnet[8]....

[1] VI, 250.
[2] VI. 156.
[3] VI. 152.
[4] VI, 153.
[5] VI. 152.
[6] VI, 153.
[7] VI. 156.
[8] XXII. 127.

Natur und Kunst setzen wir einander oft entgegen, oft schreiben wir der Natur selbst eine und zwar die größere Kunst zu; woher dieses? Beides nicht ohne Ursache. In allem nämlich, wo viele und mancherlei Mittel angewandt werden, um Werke hervorzubringen, die als treffliche Zusammensetzungen ins Auge fallen, in denen bei einem System von Regeln ein offenbarer Zweck erscheinet, nennen wir mit Recht die Natur eine Künstlerin, die kunstreiche Werkmeisterin ... Ergane.... Hätten wir alle die Mittel in unserer Hand, die die Natur hat, und könnten nach eben so großen Entwürfen so lange, so fest und unfehlbar, so leicht und angemessen wie sie wirken, gewiß nennten wir uns ... Allkünstler. Eben nur unsere Eingeschränktheit macht, daß wir menschliche von der Naturkunst unterscheiden; denn wie arm und ohnmächtig sind wir gegen die mächtige Wirkerin, Natur!"[1] — Wir sehen hier dasselbe Bestreben, die Natur als Künstlerin und die Kunst des Menschen als Natur erscheinen zu lassen und so den Gegensatz zwischen Natur und Kunst aufzuheben.

Zwischen 1771/72 und 1800 läßt sich aus den Werken noch eine weitere Stelle aufweisen, die ein ähnliches Bild zeigt. In der zweiten Sammlung der Humanitätsbriefe (1793) heißt es bei Nr. 11: „Die Natur des Menschen ist Kunst. Alles, wozu eine Anlage in seinem Dasein ist, kann und muß mit der Zeit Kunst werden."[2] Es ist also klar, daß Herder seine monistische Auffassung von Natur und Kunst zu allen Zeiten seiner Entwicklung vertreten hat, daß sie seinem innersten Wesen entsprach, nicht etwa äußerlich von der Spinozistischen Denkweise hergenommen ist. Die Mängel seiner Anschauungen sind eng mit seiner Auffassung von dem Begriff der Kunst überhaupt verknüpft. Herder erfaßt — das geht schon aus den angeführten Äußerungen deutlich hervor — die Kunst nur als Kunsttrieb, als potentielle Kunstfähigkeit; so muß er notwendig dazu gelangen, die menschliche Kunst (Kunstfähigkeit) gegenüber dem Vermögen der Natur als sehr eingeschränkt zu erklären, wie er dies in jenem Abschnitt der „Kalligone" denn auch tut. Wäre Herder dagegen von seiner Anschauung der Kunst = Natur zu der Erfassung der Kunst als

[1] XXII, 125/27.
[2] XVII, 117.

bewußter Kunstübung, als formalem Gestalten fortgeschritten, hätte er also vermocht, jene den Kräften der Natur entsprechenden Kunstmittel im Menschen selbst zu suchen, in seiner Fähigkeit der Reflexion, Kombination, Synthese usw., dann erst hätte er die Möglichkeit gehabt, die Analogie, ja das Überragende der Menschenkunst gegenüber der Naturkunst zu betonen. Der Grundfehler Herders liegt also in seinem Monismus. Jedenfalls aber vermögen wir uns der Haymschen Darstellung[1], es sei höchst verwunderlich, daß Herder nicht die Analogie der menschlichen Kunst zur Naturkunst betone, sondern die Abhängigkeit dieser von jener, obwohl ihn doch alle seine Voraussetzungen zu dem entgegengesetzten Resultat führen müßten, nicht anzuschließen. Die Schwäche der Haymschen Darlegung liegt eben darin, daß sie sich nur auf jene eine „Kalligone"-Stelle stützt; aus der Gesamtheit des zur Verfügung stehenden Quellenmaterials wird erwiesen, daß Herder seine Anschauung, so ergänzungsbedürftig sie auch sein mag, durch eine lange Zeitspanne hindurch streng folgerichtig festgehalten und entwickelt hat.

Noch einiges Weitere zu Herders Auffassung der Kunst: Seine völlige Verständnislosigkeit für das bewußte künstlerische Gestalten offenbart sich in vollstem Maße in seinem Kampfe gegen Kant. Das die ästhetischen Anschauungen der beiden Kritiker Trennende kann letzten Endes ohne Ausnahme aus dem Gegensatz der beiderseitigen Meinungen über das Verhältnis von Natur und Kunst zurückgeführt werden. Kant hatte ausgesprochen, das Wesentliche in aller schönen Kunst bestehe in der Form, nicht in der Materie der Empfindung. Über diese Anschauung ergießt Herder die ganze Schale seines Zorns. Von einer sachlichen Auseinandersetzung mit Kant, von einem sorgfältigen Gegeneinanderabwägen von Form und Inhalt ist keine Rede; ebenso wie Herder der Ansicht ist, Natur und Wissenschaft erklärten als Gegensätze einander nicht[2], ebenso ist für ihn ausgemacht, daß da, wo Form sei, jeder Inhalt verloren gehen müsse; eine andere Möglichkeit scheint er überhaupt nicht zu kennen. So erklärt er den Begriff der Form, „jenes große Kriterium der kritischen Kritik", für die „leerste Wortform, die es je gab". „Form ohne Inhalt," ruft er,

[1] Haym a. a. O. II, 706.

[2] Vgl. XXII. 198.

„ist ein leerer Topf, eine Scherbe.“ Nach Herders monistischer Ansicht ist die Form in der Materie immanent enthalten. Oder in Herders Sprache: allem Organischen schafft der Geist Form, die er belebet, ohne ihn ist sie ein totes Bild, ein Leichnam. So weit selbst geht Herder, der kritischen Philosophie den Vorwurf zu machen, statt die Immanenz der Form anzuerkennen, versuche sie sogar das strikte Gegenteil: aus reiner Vernunft durch bloße Beurteilung Natur zu schaffen![1]

Aber nicht erst hier im Kampfe gegen die kritische Philosophie, sondern schon geraume Zeit vorher, in der achten Sammlung der Humanitätsbriefe, hatte Herder seine Abneigung gegen alle Formkunst laut werden lassen. Die Schärfe dieser Ausführungen gibt denen in dem späteren Werk kaum etwas nach; man höre: „Form ist vieles bei der Kunst; aber nicht alles. Die schönsten Formen des Altertums belebet ein Geist, ein großer Gedanke, der die Form zur Form macht und sich in ihr wie in seinem Körper offenbaret. Nehmt diese Seele hinweg, und die Form ist eine Larve. Vollends poetische Form ist vom Gedanken und von der Empfindung dergestalt abhängig, daß ohne diese sie wie ein schöngezimmerter Block dasteht: denn Poesie wirkt durch Rede. Rede aber enthält nicht nur, sondern sie ist eine Folge von Gedanken. Ohne diese ist das schönste Sonett ein Klinggedicht; nichts weiter. Soll ich wählen, Gedanken ohne Form, oder Form ohne Gedanken: so wähle ich das erste. Die Form kann meine Seele ihnen leicht geben“[2] ... „Bei allem aber komme ich auf den Anfang meines Briefes zurück: Form ist nicht alles in der Dichtkunst; auch muß man einer Nation Formen nicht aufdringen, die ihr durchaus fremd sind. Was in der Welt schadet es uns, wenn wir keine italienische Oper oder keine englische Komödie hätten? Diese mit allen ihren humoristischen Launen und Charakteren ist bei uns in der Natur nicht da; und ich sehe kein Übel darin, daß sie fehle; auch ist die ganze Wirtschaft dieser Komödie keine deutsche Haushaltung. Wer verbände uns also, fremde Karikaturen anzustaunen und aus ihnen ein erzwungenes Vergnügen zu schöpfen? So ist keine italienische Oper; sie will in Italien gespielt und gesungen sein. Wo sie dies

[1] XXII, 193/94.

[2] XVIII, 121/22.

nicht werden kann, was ist natürlich, als daß, trotz der besten Musik, ein fremdes Volk, an ihrem fremden oft unbedeutenden Inhalt, an Ränken und Scherzen, die bei ihm nicht in Gebrauch sind, keinen Geschmack findet? Der angenehme Müßiggang des dolce far niente, bei dem man sich öffentlich auch an Possen als an Kunststücken vergnügt und die Zeit hintändelt, ist unter unserem härteren Himmel nicht zu Hause. Wer aus einem mühseligen Leben ins Schauspiel tritt, will sich nicht bloß an der Form als an einem Kunststück freuen, sondern durch etwas Innigeres geweckt sein."[1] Es ist zu bemerken, daß in Herders Darstellung darüber, was unter „Form" zu verstehen sei, nicht allein keine absolute Klarheit, vielmehr eine schier unglaubliche Verwirrung herrscht. Einmal bezeichnet Herder mit „Form" offenbar das formale künstlerische Gestalten überhaupt, dann wieder die besondere Form, d. h. den besonderen Charakter der Poesie bei den verschiedenen Nationen. Beide Bedeutungen gehen höchst wirr durcheinander; so springt Herder von dem rein ästhetischen Gedanken, daß die formale Gestaltung nur sekundäre Bedeutung in der Poesie habe, zu der historischen Äußerung über, man dürfe einer Nation nicht Formen aufdrängen, die ihr durchaus fremd seien; mit diesem Sprung kommt Herder nun des weiteren darauf zu sprechen, was es uns schade, wenn wir keine italienische Oper oder keine englische Komödie hätten, und wer uns zwingen wolle, unserem Empfinden fremde Karikaturen anzustaunen und aus ihnen erzwungenes Vergnügen zu schöpfen. Mit dem letzten der zitierten Sätze greift die Darstellung dann wieder auf die erste Bedeutung des Wortes „Form" zurück. — Wie sich Herder nun seinerseits das Wesen echter Poesie dachte, erhellt vortrefflich aus einer Stelle in den „Briefen an Theophron". Herder gibt dort an, wie man die Bibel lesen solle: „Suchen Sie doch ja nicht in diesen Büchern Kunst, Schminke, erbettelte Schönheit, sondern Wahrheit, Empfindung, Einfalt und erinnern Sie sich hierbei an viele meiner Briefe ... Die nächste Natur ist immer Poesie: die tiefste Empfindung spricht immer erhaben. Die Wilden verstehen sich alle bei ihren starken Bildern, und die Leidenschaft braucht keine Poetik, sich, wie sie ist, darzustellen und zu schildern." Geradezu klassisch verdienen diese Sätze ge-

[1] XVIII, 124.

nannt zu werden; der ganze Herder lebt in ihnen. Man sieht: Kunstpoesie kann er sich kaum anders denken, als daß dabei wesentliche Vorzüge, Ursprünglichkeit, Wahrheit der Empfindung usw. verloren gingen. Fast ist ihm Kunst ein mehr negativer als positiver Begriff. In dem letzten der zitierten Sätze insbesondere offenbart sich deutlich seine Verachtung alles Kunstvollen, Bewußten, Reflektierten in der Poesie. Fast aber wird man vollends an Herders eigene Zeit, an den Fortgang der Entwicklung von der Entdeckung der Poesie als ursprünglicher Sprache der Seele zur klassischen Formenstrenge und an Herders Stellungnahme zu dieser Entwicklung erinnert, liest man, was dieser in der „Ebräischen Poesie"[1] über das Zeitalter Davids äußert: „Davids Regierung, so bemerkt er treffend, macht die Periode der klassischen Poesie der Ebräer aus. Indessen ist unverkennbar, daß damit die rohe Stärke, der lebendige Tanz und Wohllaut der alten Poesie kaum erreicht wurde . . . Jene Hügel der Propheten voll freier Naturpoesie wurden leer . . . Was die Poesie an Kultur gewann, verlor sie vielleicht an natürlicher Stärke." An solchen und ähnlichen Äußerungen zeigt sich schon — was wir nachher als Folgerung aus den Herderschen Anschauungen eingehend ableiten werden: nicht deshalb erfolgte das Zerwürfnis mit der Klassik, weil sich Herder gegenüber seinen früheren Ansichten, etwa denen der Straßburger Zeit, geändert hätte, weil er ein anderer geworden wäre; vielmehr umgekehrt: Herder war auf seinem einmal gefaßten Standpunkt stehen geblieben und hatte den Fortgang Goethes zur strengen formalen Kunst der Klassik nicht mitzumachen vermocht. Nicht er, sondern Goethe hatte sich gewandelt. —

Für seine Auffassung von Natur und Kunst als Einheit scheint Herder — schwerlich mit Berechtigung — selbst Lessings Dramaturgie in Anspruch nehmen zu wollen. Jedenfalls sagt er einmal gelegentlich[2], Lessing habe sich in der Dramaturgie keineswegs mit der Antithese von Natur und Kunst begnügt, geschweige denn, daß er sie zum Prinzip der Kunst erhoben hätte.

Seine monistische Auffassung hat Herder sogar bis zur vollsten

[1] XII, 207.
[2] XXII. 307.

Verallgemeinerung erweitert, indem er, sie ins Metaphysische hinüberspielend, gegen Kants Unterscheidung zwischen Materie und Form polemisiert[1].

Von Wichtigkeit sind ferner noch einige weitere Stellen, in denen Herder jede besondere Kunstregel ablehnt. In den Humanitätsbriefen hören wir: „Poesie macht die ganze Natur zur Kunst . . . ; die Regel ihrer Kunst trägt sie selbst in sich."[2] Ähnlich in der fünften Sammlung der „Christlichen Schriften", wo es heißt: „Natur, d. i. Kräfte, Ordnung, . . . Lauf und . . . Regel der Dinge . . ."[3] Das sich uns bietende Bild ist immer wieder dasselbe: nicht kunstvolle Reflexionsdichtung, sondern das genaue Gegenteil davon, „stille und wahre Szenen der Natur", wie sie nach Herders Anschauung etwa die griechische Mythologie aufweist, diese allein gelten ihm als echte Poesie[4].

Es dürfte kaum bekannt sein, daß sich Herders Abneigung gegen eine Unterscheidung von Form und Inhalt und damit seine gesamte spätere Kunstanschauung schon in den „Fragmenten" aufs deutlichste vorgebildet findet: wir kennen Herders Ansicht schon, daß die Macht der Dichtkunst am größten in jenen rohen Zeiten gewesen sei, wo der Dichter noch nicht „schrieb", sondern wo „seine Seele noch sprach"[5]. Sehr weitgehend, offenbar viel zu weitgehend, sind die Folgerungen, die Herder in der ersten Auflage der dritten Fragmenten-Sammlung aus seiner an sich richtigen Anschauung zieht. Weil in jenen ältesten Zeiten der Ausdruck des Dichters die unmittelbare Sprache seiner Seele bedeutete, darum soll nach Herders Ansicht in aller Ästhetik Gedanke und Ausdruck, also die Idee einer Dichtung, ihre Materie und ihre Form, unverbunden betrachtet werden. Wo immer der „Gedanke gesondert behandelt" wird, da entsteht „ästhetisches Gewäsche", meint Herder. Das eben war der Verfall der Dichtkunst, daß man sie der Mutter Natur entführte, in das Land der Kunst brachte und sie als eine Tochter der Künstelei ansah. Statt

[1] „Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft . . ." siehe XXI, 45. Vgl. auch 180_{418} und 183_{459}.

[2] XVIII, 516. Vgl. auch 517.

[3] XX, 155, Nr. 6.

[4] Vgl. XX, 313 Mitte.

[5] I, 395.

des unsinnigen Jagens nach ästhetischen Regeln solle man sich daher lieber ein „schöpferisches Ohr“ aneignen, um die Empfindung des Dichters in seinen Ausdrücken nacherleben zu können[1]. Keine Mühe spart Herder, um nachzuweisen, was ihm sichtlich vor aller Untersuchung schon feststeht, daß nämlich in der wahren Dichtkunst, und nicht bloß in der der ältesten Zeiten, Gedanke und Ausdruck niemals voneinander zu trennen seien[2]. Daß Herder selbst auf seine Gedanken über Vereinigung von Idee und Ausdruck großen Wert legte und sie nicht etwa bloß als theoretische Spielerei ansah, geht aus einem Briefe Scheffners an Herder[3] ganz unzweideutig hervor. Den berechtigten Kern des Herderschen Gedankens anerkannt, fühlt man doch, dieser Mann ist von vornherein zur Einseitigkeit verurteilt; auf nichts geht er aus, als auf das Ursprüngliche an der Poesie; für die formale Kunst, für das bewußte Kunstgestalten wird er nie und nimmer Sinn haben.

Herders ausschließliche Vorliebe für naturhafte und ursprüngliche Poesie verlieh ihm nicht allein sein bekanntes Verständnis für Volkspoesie, sondern führte ihn auch darüber hinaus zu der fehlerhaften Übertreibung, den Begriff der Volkspoesie mit Poesie schlechthin zu identifizieren, also Volkspoesie zur Universalpoesie zu machen. Dafür einige Belege: in der Vorrede zum vierten Buch der Volkslieder von 1774 meint Herder: „In den sogenannten Pöbelvorurteilen, im Wahn der Mythologie, der Tradition, der Sprache, den Gebräuchen, den Merkwürdigkeiten des Lebens aller Wilden ist mehr Poesie und poetische Fundgrube als in allen Poetiken und Oratorien aller Zeiten. Und wer's unternähme, unter allen Völkern diese Art des Wahns, der Dichtung, der Hirngespinste und Vorurteile nur mit etwas praktischem Kopfe zu sammeln: ich bin gewiß, daß der dem menschlichen Verstande einen Dienst erwiese, den zehn ... Ästhetiken ... ihm wahrlich nicht erweisen werden.“ — Ein sehr bemerkenswertes Dokument ist in dieser Hinsicht auch das kleine „Fragment über die beste Leitung eines jungen Genies zu den Schätzen der Dichtkunst.“ — Wieder wird dort der Hauptwert auf Dichtungen „ohne Kunst und Regel“, „durch einen Instinkt der

[1] I, 396.
[2] I, 399/400.
[3] L.-B. I, 2, 280.

Natur“[1] gelegt; geradezu überraschend aber wirkt es, wenn Herder, die letzte Konsequenz aus seiner Anschauungsweise ziehend, die Behauptung ausspricht: „. . . In mehr als Einem Gesichtspunkte werden Zeiten kommen, die da sagen: wir schlagen Homer, Virgil und Milton zu und richten aus Ossian.“[2] Es ist sehr wohl zu begreifen, wie groß für Herder die Enttäuschung sein mußte, als statt der erwarteten volksmäßigen Poesie die klassische Formenstrenge Goethes und Schillers auf dem Plan erschien. —

Seinem Enthusiasmus für ursprünglich-naive Poesie konnte Herder am uneingeschränktesten in der Schrift „Vom Geist der ebräischen Poesie“ freien Lauf lassen[3]. So einseitig geht Herder dort auf das Ursprüngliche, Volksmäßige in der Poesie aus, daß er darüber sogar die an anderen Stellen bewährte Einsicht in den organischen Zusammenhang zwischen politisch-nationaler Höhe und poetischer Blüte[4] zurücktreten läßt; so sagt er einmal: „Eine Zeit bürgerlicher Ordnung, friedlicher Sicherheit und moralischer Sitten ist allerdings die glücklichere für eine Nation, nicht aber für die lebendige talentvolle Poesie, für den Gesang, der kühne Begebenheiten, Leidenschaften, Abenteuer und Freiheit liebet.“[5]

Gelegenheiten zu einer Würdigung des bewußt Kunstmäßigen in der Poesie hätte Herder oft gehabt; er hat sie jedesmal unbenutzt vorübergehen lassen: so wird in „Bild, Dichtung und Fabel“ bei dem Versuch, die Entstehung der Dichtkunst zu erklären, das Gewicht wieder fast ausschließlich auf das Unbewußte, Volksmäßige, die Entstehung aus Sagen, Mythen usw. gelegt[6], ähnlich in der siebenten Sammlung der Humanitätsbriefe in einer sehr nachdrücklich betonten Definition der Poesie wiederum nur das Ursprüngliche, das unmittelbar-aus-der-Seele-Dringen erwähnt[7], kein Wort dagegen von künstlerischer Gestaltung; ebenso wird im 93. Humanitätsbrief eine treffliche Gelegenheit zu allseitiger Auf-

---

[1] IX, 542.
[2] IX. 543.
[3] Vgl. etwa XI, 242, 247, 251, 276.
[4] Vgl. oben Kap. 3, 133ff.
[5] XII, 168.
[6] XV, 537.
[7] XVIII, 58.

fassung aus den Händen gelassen[1]. Immer und immer wieder hören wir nur, das Wesen der Kunst liege in der eindringenden Rede, „die das Objekt, das sie malt oder darstellt, auf einen geistigen, . . . gleichsam unendlichen Grund, ins Gemüt, in die Seele malet“[2]; aber wie diese „eindringende Rede“ beschaffen sein muß und vor allem, auf welche Weise sie der Künstler schafft, davon sagt Herder kein Wort! Trifft er aber wirklich einmal eine Unterscheidung zwischen Poesie als Natur und Poesie als Kunst, so ist dies doch nur scheinbar. Was da unter Poesie = Kunst verstanden wird, berührt gar nicht die künstlerische Reflexion, das bewußte Kunstgestalten, kein bewußtes Ordnen des Menschengeistes, sondern nur ein automatisches Naturordnen. So ist es an einer Stelle in den „Fragmenten zu einer Archäologie des Morgenlandes“[3], und ebenso gibt Herder in der „Kalligone“[4] nur deswegen einen Augenblick lang zu, man könne Natur und Kunst mit Grund einander entgegensetzen, um dann desto schärfer zu betonen, daß nur unsere Eingeschränktheit diesen Unterschied bewirke. Nur ganz selten, und auch dann nur andeutungsweise, kam Herder einer richtigen Einsicht näher, so wenn er einmal ausspricht, die Kunst sei es, die das Unwesentliche vom Wesentlichen, das Fremde vom Eigentümlichen sondert, unter dem Gemeinen das Vorzügliche wählt und das Vorzüglichste zur Regel bildet[5], oder wenn er ein anderes Mal betont, erst die Vereinigung einer glücklichen Natur mit einer glücklichen Kunst mache den wahren Dichter aus[6].

Wir haben nunmehr zu erörtern, welche Folgen die soeben demonstrierte Anschauungsweise Herders für seine praktische Poesieauffassung gehabt hat.

Zunächst einige Bemerkungen über die griechische Tragödie. Es wurde schon im dritten Kapitel darauf hingewiesen, daß Herder manche ebenso abfällige wie platte Bemerkungen über das Kunstmäßige des antiken Trauerspiels macht; in dem Maße, wie

[1] XVIII, 81.
[2] XVIII, 140.
[3] Vgl. VI, 43, 1. Absatz.
[4] XXII, 126.
[5] Siehe XX, 336.
[6] Siehe XXVII, 215 unten bis 216 oben.

Naturpoesie zur Kunstpoesie werde, verschlechtere sie sich, das war seine Meinung. Die gleiche Anschauung begegnet uns aber noch öfter und ausgeprägter, so im ersten Teil der „Ebräischen Poesie". Herder vergleicht die hebräische Poesie mit der griechischen der Blütezeit und sagt: „Die künstliche Poesie der Griechen ist bunter Schmuck gegen diese kindliche reine Einfalt ...", ja er setzt sie in unmittelbare Parallele mit der keltischen Poesie, von der er sagt, es sei ihm bei ihr immer, als ob er „unter einem bewölkten Abendhimmel wandle."[1] Am interessantesten ist es aber zu beobachten, wie Herder zwischen dieser ablehnenden Haltung und der höchst gezwungenen Tendenz, das griechische Trauerspiel wieder zur Naturdichtung zu machen und als Volkspoesie aufzufassen, hin und her schwankt. In dem Vorwort zur Volksliederausgabe von 1779 heißt es: „Der größte Sänger der Griechen, Homerus, ist zugleich der größte Volksdichter. Sein herrliches Ganze ist nicht Epopee, sondern *ἔπος*, Märchen, Sage, lebendige Volksgeschichte ... Ein Gleiches ist mit dem Chor der Griechen, aus dem ihr hohes, einziges Drama entstand, und von dem es noch immer, zumal in Aeschylus und Sophokles, wie die heilige Flamme von dem Holz und Opfer, das sich unten verzehrt, hinauflodert. Ohne Zweifel ist er das Ideal griechischen Volksgesanges."[2] Nicht viel anders wird die griechische Tragödie als Gesamtkunstwerk beurteilt. Das eminent Dramatische in ihr war Herder, nicht nur als kritisch reflektierendem Geist, sondern auch als unmittelbares Erlebnis unzugänglich — letzteres, wie wir in einem späteren Zusammenhange[3] noch sehen werden, weil er die Bedeutung der Veränderung der dahinterstehenden Weltanschauung gegenüber der modernen Tragödie nicht klar zu erfassen vermochte. Notwendig verschiebt sich ihm daher das Schwergewicht auf Fakta von sekundärer Wichtigkeit: seine Einsicht in die Entwicklung der attischen Tragödie aus dem Chor, aus ganz primitiven theatralischen Vorgängen, die Einfachheit, die in allem waltet, seine Vorliebe für das Lyrisch-Musikalische, das alles verleitet ihn, die Tragödie des Sophokles als „Heldensingspiel" aufzu-

[1] XI, 398.
[2] XXV, 314/16.
[3] Vgl. Kap. 6.

fassen[1]. Mit wenigstens einiger Berechtigung ließe sich diese Auffassung bei Aeschylus anwenden, bei dem Wortdramatiker Sophokles ist sie völlig verfehlt.

Umfangreicheres Material steht uns für die zweite in Frage kommende Materie zur Verfügung: die Auffassung Shakespeares als Volksdichtung. Schon aus dem im zweiten Kapitel Gesagten erhellt, wie eng die Begeisterung für Shakespeare in Herders Seele mit seiner Vorliebe für Volkspoesie verknüpft ist. Selten hat Herder so deutlich bewiesen, daß er nicht die mindeste Einsicht in die Grenzen zwischen Kunst- und Volkspoesie hat, wie in seiner ihm eigentümlichen Shakespeare-Auffassung. Es war verdienstvoll, wenn er das Ursprüngliche, Echtempfundene, Volkstümliche in Shakespeare hervorhob, wenn er betonte, wie Shakespeare aus Volksempfinden und Volksdichtung herausgewachsen sei[2], aber es wurde einseitig und schief, ja als Gesamturteil geradezu unrichtig, wenn man nicht gleichzeitig das musterhaft Kunstvolle, die bewußte Kunst in Shakespeare erkannte. Herder ist dieser verderblichen Einseitigkeit in weitgehendem Maße verfallen. Mehrere Beispiele:

V, 177: Herder sagt im Ossian-Aufsatz: „Jedes Volk dichtet und glaubt nach seiner Seele — und ist nicht auf diesen nordischen Glauben ein Macbeth und Hamlet gebauet?“ Am allerwenigsten konnte der philosophischen Hamlet-Tragödie diese einseitige Beurteilungsweise gerecht werden.

Im Ossian-Aufsatz war es, wo Herder von seiner Begeisterung für das „schöne Wilde“ sprechen konnte; es zeugt von seiner undramatischen, volksliedartigen Auffassung Shakespeares, wenn er dasselbe Moment [„schöne Wilde“] auch bei Shakespeare besonders hervorhebt[3], wenn man nicht schon allein das unbekümmerte Nebeneinanderstellen von Liedern aus Shakespeares Twelfth-Night und Ossian im Ossian-Aufsatz selbst für gewagt erklären will[4]. Nicht minder einseitig ist, wenn Herder in der Schrift über die Wirkung der Dichtkunst[5] erklärt: „Shakespeare ist der große Dichter, der mit so wenig Gelehrsamkeit aus Volks-

[1] IX, 543 aber auch noch an mehreren anderen Stellen.
[2] IX, 525, 530.
[3] V, 315.
[4] V, 161/162.
[5] VIII, 417.

wahn und Volkskräften durch sich selbst erstand", und ebensowenig erschöpfen die folgenden Bemerkungen über Shakespeare in den verschiedenen Vorreden zu den Volksliedern das Wesen der Shakespeareschen Kunst: XXV, 88: „Die größten Sänger und Günstlinge der Musen, Chaucer und Spenser, Shakespeare ... was kann, was soll ich nennen? waren Enthusiasten der alten Lieder, und der Beweis wäre nicht schwer, daß das Lyrische, Mythische, Dramatische und Epische, wodurch sich die englische Dichtkunst national unterscheidet, aus diesen alten Resten alter Sänger und Dichter entstanden sei. Von Chaucer, Spenser, Shakespeare darf's keines Beweises ..."

XXV, 33/34: „... Ich ordne, wie sie [nämlich Proben aus Shakespeare] in die Hand fallen, beinah' nach den topischen Kunstfächern, nach denen unsere Kunstrichter und Rhetoriker die Gattungen des Stils feilschen. Da ist ihnen eine Stelle erhaben, die andere sanft, die dritte rauh und stark, die vierte leicht und schwingend, die fünfte gar zauber- und feenmäßig. In Shakespeare gibt's von jeder kleinen Nuance der menschlichen Denkart und Stimme Proben oder vielmehr lebende Naturarten genug: und so fange das berühmte Selbstgespräch Hamlets an, was man schon prosaisch und klassisch philosophisch in unserer Sprache hat" (folgt die Übersetzung des Hamlet-Monologes I, 3.) Von der Kunst Shakespeares in Hamlets Monolog sagt Herder kein Wort; ihm genügt, daß er in ihm die Sprache der Natur zu hören glaubt. Wie übel angebracht die Verspottung der topischen Kunstfächer war, ist bereits in Kapitel 2 gezeigt worden. — Schließlich noch einige Äußerungen aus Herders späteren Jahren: in der achten Sammlung der Humanitätsbriefe stellt er der naturhaften Poesie Shakespeares die reflektierende Dichtung Miltons und der Folgezeit gegenüber[1]. Die an sich richtige Anschauung ist bei ihm weit überspannt worden und zwar infolge seiner einseitigen Auffassung Shakespeares als naturhafter, völlig reflexionsloser Poesie[2]. In ähnlicher Weise läuft es auf eine ein-

[1] Übrigens fallen bei diesen literarhistorischen Betrachtungen auch einige Bemerkungen über Young, Addison usw. als Trauerspieldichter, die aber unbedeutend sind und überdies zum Teil auf fremde Einflüsse zurückgehen, so das über Addison Gesagte auf Home.

[2] Vgl. etwa XVIII, 100/110 (den 98. u. 99. Humanitätsbrief).

seitige Überschätzung des volkstümlichen Elementes bei Shakespeare hinaus, wenn Herder in dem Aufsatz „Iduna oder der Apfel der Verjüngung“ daran erinnern zu müssen glaubt, wie mühsam sich Shakespeare unter der Mythologie der Alten winde, wie leicht und glücklich er dagegen denke und dichte, wenn er aus Sagen, aus dem Aberglauben des Volkes Begriffe schaffe und Gestalten dichte. Wenn irgend, so hätte es hier nahegelegen, die bewußte Kunst Shakespeares hervorzuheben. — Herder beabsichtigte in der „Aurora“ aufs neue das Wort über Shakespeare zu ergreifen; schon aus dem kurzen Entwurf zu der Zeitschrift läßt sich entnehmen, daß er auch diesmal nicht über seinen früheren Standpunkt hinausgekommen wäre: nicht die Kunst des Dramatikers will er darstellen, sondern das Naturhafte bei Shakespeare, und zwar im Tempest, Macbeth, Sommernachtstraum, Hamlet, Lear, Romeo, Othello, Cymbeline, Wintermärchen[1]. Herder braucht den Ausdruck „Naturwelt“; daß darunter nicht etwa eine Erörterung über die Darstellung der Natur bei Shakespeare zu verstehen ist, sondern daß vielmehr eine Apotheose des Naturhaften, Ungekünstelten, Ursprünglichen in Shakespeares Dramen beabsichtigt war, kann nach den übrigen Nachweisen nicht zweifelhaft erscheinen.

Es verdient hervorgehoben zu werden, wie treffend Caroline in den „Erinnerungen“ das Charakteristische der Herderschen Shakespeare-Auffassung zu kennzeichnen gewußt hat. „Die Bekanntschaft mit diesem Dichter, sagt sie, entwickelte seine eigentümliche Sympathie und vorherrschende Liebe zur einfachen, rührenden Natursprache der Volkslieder.“[2] Wir erinnern schließlich daran, daß, unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, selbst Mendelssohn der Kunst Shakespeares gerechter geworden war; er hatte im 147. Lit.-Brief[3] sehr wohl zwischen dem Ursprünglichen und Naturhaften Shakespeares und seinem bewußten Kunstgestalten zu unterscheiden gewußt; u. a. sagt er: „Was kann ich mir von der Erhabenheit . . . eines Shakespeare für einen größeren Begriff machen, als daß er von Natur eine edle und glückliche Kühnheit in Hervorbringung großer Gedanken und

---

[1] XXIII, 16.
[2] a. a. O. I, 64.
[3] Teil 9, 71.

eine heftige und enthusiastische Leidenschaft besessen, durch die Kunst aber die Gedanken, Figuren und Worte so zu ordnen gelernt habe, wie sie dem Erhabenen am vorteilhaftesten sind." Sind Mendelssohns Darlegungen auch nicht eben vielsagend und fast zirkelschlußartig, so ist doch die deutliche Unterscheidung zwischen natürlichem Genie und bewußtem Kunstgestalten bemerkenswert.

Es war oben von Shakespeare und Herders Plan zur „Aurora" die Rede; denkt man so an die Behandlung Shakespeares wie des Dramas überhaupt in Herders letzten Werken, so erinnert man sich unwillkürlich an die feindselige Tendenz, die allen diesen Äußerungen zugrunde lag: die Tendenz gegen die klassische Kunst Schillers und Goethes. Wir nähern uns damit dem dritten praktischen Anwendungsgebiet der besonderen Kunstauffassung Herders. Es sei bemerkt, daß die oben gegebenen, mehr abstrakten Erörterungen über Herders Anschauung von Natur und Kunst eben deswegen vorausgeschickt worden sind, um von ihnen aus einen Einblick in die letzten Ursachen des Zerfalls Herders mit der klassischen Kunst zu gewinnen. Die Tatsache an sich ist ja bekannt genug, wiewohl wir hoffen, das von Haym gebotene positive Material, zumal für das dramatische Gebiet, um einiges zu vermehren; die Begründung ist jedoch meist nicht, selbst von Haym nicht, bis zu den letzten Ursachen durchgeführt worden. Zwar ging Haym an der Tatsache, daß Herder aus dem Künstlerbunde Goethes und Schillers eben als der Unkünstlerische ausgeschieden wurde, nicht vorüber[1], aber in der Darstellung der entscheidenden Werke, vor allem der „Kalligone" hat er das Hauptgewicht nicht auf Herders monistische Kunstauffassung, sondern auf die Einwirkung seines Humanitäts- und Moralitätsideals gelegt[2]. Von dieser Seite her kommt der Biograph dann zu dem Ergebnis, daß die Differenz der künstlerischen Anschauungen Herders einerseits und Schiller-Goethe-Kants anderseits so gering gewesen sei, daß sich Herder mit jeder der beiden Parteien, der sinnenfrohen Kunst des ehemaligen Freundes und der rigorosen Strenge des einstigen Königsberger Lehrers und seines größten Jüngers hätte verständigen können. Nur weil die lange heißersehnte neue Kunst „nicht eben ganz genau nach seinem

[1] Vgl. a. a. O. II, 614.
[2] Vgl. etwa a. a. O. II, 713.

Geschmack" gewesen sei, habe Herder sie abgelehnt. Mir scheint, als sei in dieser Auffassung die innere Notwendigkeit des Konfliktes verkannt. Einer, der prophetisch ausrief: „Es wird eine Zeit kommen, die da sagt: wir schlagen Milton zu und richten aus Ossian", mußte sich, wie schon bemerkt, aufs allerbitterste enttäuscht fühlen, als statt der erhofften volkstümlichen Poesie die klassische Formenstrenge auf dem Plan erschien. Viel weniger in den einzelnen sachlichen Ergebnissen liegt der Urgrund jenes Zwiespaltes, sondern vor allem in der grundverschiedenen Anschauungsweise, der Methode des Betrachtens und Denkens; selbst wenn die beiderseitigen Resultate völlig dieselben gewesen, also jede sachliche Differenz geschwunden wäre, so wäre darum eine Verständigungsmöglichkeit um nichts näher gerückt, da Herder seine Anschauungen aus ganz anderen Gründen hergeleitet hätte als etwa Kant.

Wir halten die Differenz zwischen den beiden Parteien bezüglich des Verhältnisses des Ästhetischen zum Moralischen für ein Moment von nur akzidenteller, jedenfalls sekundärer Bedeutung[1] und sehen die letzte Ursache zu dem Bruch in der völligen Unfähigkeit Herders, die Kunst als bewußtes Kunstgestalten zu verstehen. Daß diese negative Eigenschaft eines der allerwesentlichsten Charakteristika des Herderschen Geistes war — und sich zwar nicht erst in späteren Jahren entwickelt hatte, sondern im Verborgenen schon von allem Anfang an vorhanden war — hoffen wir oben nachgewiesen zu haben. Es ist daher der Konflikt mit Klassik und Kritizismus nicht als ein zufälliger und vermeidbarer, sondern als ein notwendiger und unvermeidlicher zu erachten. Herder hätte sich selbst aufgeben müssen, wollte er im Wesentlichen eine andere Haltung einnehmen, als er tatsächlich eingenommen hat. Daß bei den einzelnen Anlässen persönliche Gehässigkeit mitgespielt hat, soll natürlich nicht im mindesten bestritten werden.

Zu diesen konkreten Einzelheiten, soweit sie das Drama betreffen, wenden wir uns jetzt[2]. Bis zu seiner Reise nach Italien

[1] Vgl. unten Kap. 8.

[2] Für das Folgende sei hier ein für allemal auf das schon bei Haym Gesagte verwiesen. Vgl. Hayms Register: a. a. O. II, für Goethe besonders 835f., für Schiller 858f.

lautet das Urteil Herders über die Kunst Goethes meist noch günstig. Den „Götz" preist er noch 1785 ebenso begeistert wie eineinhalb Jahrzehnt vorher in Straßburg[1]. „Lieber Bruder, hier hast Du Deinen Götz, Deinen ersten, einzigen, ewigen Götz mit innig bewegter Seele. — Gott segne Dich, daß Du den Götz gemacht hast, tausendfältig."[2] Mit diesen Worten schickt Herder Goethe das Drama wieder zu, das dieser ihm zur Begutachtung für eine Neuausgabe übersandt hatte. — Ein wichtiges Urteil über den umgearbeiteten „Egmont" besitzen wir aus den Briefen an Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer. Am 6. XII. 87 schreibt Herder an Meyer: „Jetzt habe ich den Egmont und lasse ihn abschreiben. Ein historisches Trauerspiel, das mich Szene für Szene in seiner tiefen männlich gedachten Wahrheit fast zu Boden gedrückt hat."[3] Übrigens scheint Herder den „Egmont" in der Weimarer Gesellschaft einmal vorgelesen zu haben, und zwar offenbar nicht ohne Eindruck: „Was gäb' ich darum," schreibt Meyer am 12. XII. 87 an ihn, „daß . . . ich in Weimar säße und den Egmont von Ihnen hörte!"[4] — Nicht weniger günstig dürfte sich Herder über „Iphigenie" geäußert haben. Jedenfalls läßt sich dies wohl aus den an Hamann gerichteten Worten schließen: „Seine [Goethes] Werke werden gedruckt und die Iphigenie ist ganz neu geworden."[5]

[1] Betreffs der früheren Urteile Herders über Goethes Dramen sei auf Haym verwiesen; vgl. a. a. O. II, 835 (Register).

[2] Vgl. Haym a. a. O. II, 202; Düntzer A I 17/18; Schöll, Gesammelte Aufsätze zur klassischen Literatur III, 271.

[3] Zur Erinnerung an F. L. W. Meyer . . . Braunschweig 1847, I, 171.

[4] Düntzer C II, 249. — Meyer bringt in seinen Briefen an Herder mehrfach dramatische Dinge zur Sprache, so über die italienische Stegreifkomödie (s. Düntzer C II. 256). Ein andermal will er Herder „Beiträge der vaterländischen Bühne gewidmet" schicken (a. a. O. II, 261). Auch auf seine eigenen dramatischen Werke spielt er an (a. a. O. C. II, 259). Die Antworten Herders beweisen, daß er auf alle dramatischen Anspielungen des Freundes niemals eingegangen ist, obwohl ihn dieser ausdrücklich zu einer Kritik seiner Stücke aufforderte (a. a. O. II, 259) — wiederum ein Beweis für Herders mangelndes Interesse an dramatischer Kunst. (Über Meyers Dramen vgl. Goedeke IV. 1³. S. 1097f.)

[5] Briefe an Hamann a. a. O. 228. — Knebel hatte Herder das Stück übersandt; am 2. III. 87 schreibt er an Herder: „Hier ist Iphigenia. Ich erhielt Ihren Brief erst gestern und schicke sie also mit der ersten Gelegenheit, da ich den vierten und fünften Akt noch lesen wollte. Sie hat mir ein unaussprechlich süßes Vergnügen gemacht, da der vollen reifen Frucht nun

Es ist bemerkenswert, daß trotz dieser zustimmenden Urteile über Goethes sich allmählich dem klassischen Stil mehr und mehr zuwendende Dramen Herder schon damals fühlte, daß die Kunstauffassung des Freundes nicht mehr die seine war; schon im Frühjahr 1781 schreibt er an Hamann: „Kunst, Kunst ist jetzt die Losung, der alles zu Füßen liegt: süßer, mystischer Opiumtraum unverstandener Ideen und Gefühle.“[1] — Schließlich Herders Urteil über den in Weimar einziehenden Schiller. Auf Schillers Bitte las Herder den „Don Carlos“ und teilte ihm sein Urteil mit. Es scheint nicht ungünstig gelautet zu haben. Am 12. VIII. 87 schreibt Schiller an Körner: „Herder hat sich laut für mich erklärt, an der Tafel bei der Herzogin meine Partei genommen. Vorigen Sonnabend versicherte er Charlotte, daß ich ihn sehr interessiere; er sagte ihr, daß er ehemals gegen mich gesprochen hätte, aber er hätte mich nur aus dem Hörensagen beurteilt. Er bat sie um meine Schriften. Was er bis jetzt im „Carlos“ gelesen, habe ihm die bessere Meinung von mir bestätigt. Ich hatte mit ihm von ihr gesprochen. Er erzählte ihr davon und drückte ihr dabei die Hand. Dieser letzte Zug hat sie und mich interessiert.“ Günstig sprach sich Herder auch in mündlichen Urteilen gegenüber dem Dichter aus; dieser berichtet darüber dem Freunde: „Er hat mir viel Schönes und Geistvolles über den „Carlos“ gesagt, er hat äußerst viel auf ihn gewirkt, aber die ersten Akte findet er mehr unis und mehr ausgearbeitet als die letzten. Er will ihn wieder lesen und mir mehr darüber sagen.“[2]

Ein wesentlich anderes Urteil über die beginnende klassische Dramatik zeigt uns Herder auf seiner Reise nach Italien; es ist der „Tasso“, um den es sich hier vornehmlich handelt. Goethe berichtete Herder des öfteren über seine Arbeit an dem Drama[3], und Caroline machte aus ihrer Begeisterung für den Dichter und sein neues Werk gegenüber dem Gatten kein Hehl[4]. Es ist be-

---

nichts zu vergleichen ist.“ (Düntzer C, III, 25). — Vgl. auch Düntzer A. I. 149/150 über ein Exemplar der „Iphigenie“, das Herder besaß.

[1] a. a. O. 170.

[2] Brief vom 14. 10. 87. Vgl. Haym a. a. O. II, 590.

[3] Vgl. Düntzer A, I, 102, 108/9, 111/12, 113.

[4] Vgl. Düntzer B, 113. 190, 217, 228, 250, 252, 296/97, 298, 367; siehe auch noch 263 („Ich denke, er sei's wohl wert, daß man um ihn etwas leidet“) und 268 unten. Dazu Herders Antworten: 279, 314.

merkenswert, in wie feinsinniger Weise sie sich in den Geist des Werkes versenkt hatte[1]; Herder dagegen bewahrt, wie schon Haym bemerkt, eine weit kühlere Haltung. Durchweg zeigt er eine wenig freundliche, gereizte Stimmung gegen Goethe und alles, was Goethisch war, in der sich persönliche Mißhelligkeiten mit sachlichen Gegensätzen eng vermischten[2]. Noch deutlicher fast als in dem Urteil über Goethe selbst offenbart sich Herders Abneigung gegen die Goethische Kunst und Kunstauffassung in seinen scharf ablehnenden Entgegnungen auf Carolinens verständnisvolle Berichte über Karl Philipp Moritz[3] und dessen Goethe-Interpretationen. Moritz hatte in Weimar im geselligen Kreise über dramatische Kunst gesprochen[4] und dabei, wie in aller Kunst, das Formale, das bewußte Kunstgestalten, besonders hervorgehoben[5]. Gewissermaßen als Goethe-Prophet[6] war er aufgetreten und hatte versucht, in jedem einzelnen Goethischen Drama den dramatischen Mittelpunkt aufzusuchen[7]. Allem dem war Caroline mit zustimmendem Interesse gefolgt. Anfangs antwortet Herder gar nicht auf diese Dinge[8], dann läßt er sich zu einem schroff ablehnenden, verärgert klingenden Urteil herbei. Zwar ist ihm Moritz ein „guter Mensch"[9], aber dieses Lob klingt mehr mitleidig als anerkennend. Die „ganz Goethische"[10] Abhandlung Moritzens gefällt ihm durchaus nicht[11]; in Moritzens Ideen fehlt ihm das Lichte und „Geendigte"[12], und es ärgert ihn,

---

[1] Siehe vor allem Düntzer B, 113, 252.

[2] Siehe etwa Düntzer B, 154.

[3] Wie groß Carolinens Interesse damals für Goethe und Moritz war, geht daraus hervor, daß sie selbst an Gleim über diese Dinge berichtete. Vgl. Düntzer C, I, 137 (Anmerkung Düntzers).

[4] Düntzer B, 192.

[5] Düntzer B, 199.

[6] Düntzer B, 228.

[7] Düntzer B, 203, 204, 205, 228, 229.

[8] Auch über Moritz' Ansicht über das mangelnde Verständnis des modernen Publikums für die griechische Schaubühne, die Caroline dem Gatten mitteilte (Düntzer B, 329), antwortet Herder mit keinem Worte, obwohl ihn diese Materie, wie wir oben gesehen haben (vgl. Kap. 3), sonst sehr interessierte.

[9] Düntzer B, 247 Z. 7 v. u. und 258 Mitte.

[10] Düntzer B, 258.

[11] Düntzer B, 265.

[12] Düntzer B, 247. — Bezeichnend ist die Forderung nach einem deutlich erkennbaren Ende; vgl. Kap. 7.

daß die Damen in Weimar so viel Wesens von ihm machen[1]. So stark klang Caroline des Gatten Unwille aus seinen Briefen entgegen, daß sie tieferschrocken ihr eigenes Urteil völlig aufgab und demütig bekannte: „Über Goethe und Moritz hast du völlig recht."[2] Nach der Rückkehr von Italien gestaltete sich das Verhältnis zu Goethe wieder für einige Jahre freundlicher. Auch an Goethes dramatischen Produktionen nimmt Herder nun wieder regeren Anteil. Den „Faust" dürfte er vielleicht im Herbst 1790 gelesen haben; jedenfalls erhielt ihn Knebel damals von dem Dichter und berichtete dies schleunigst dem Freunde[3]. Goethische Dramen, wie Iphigenie, Tasso, die Vögel, wurden neben Lessingschen und Shakespeareschen Stücken in den dramatischen Vorlesungen bei der Herzoginmutter Amalia vorgetragen, denen Herder mit Vergnügen beiwohnte und wo er vielleicht auch selbst las[4]. Derselbe Brief, in dem dieser Knebel über diese Dinge berichtet, zeigt, daß Herder damals an den Schöpfungen Goethes wieder freudigeren Anteil nahm[5]. Gegen Ende 1791 schickte Goethe dem anscheinend neugewonnenen Freunde die zwei letzten Akte seines „Groß-Cophta" und bat ihn gleichzeitig, seine Meinung über den Titel auszusprechen[6]. Offenbar fand das Stück Herders Beifall; er empfiehlt es zur selben Zeit an Gleim[7]. Auch dem bald folgenden „Bürgergeneral" glaubt der Autor Herders Beifall versprechen zu dürfen; er schreibt an diesen: „Dem „Bürgergeneral" wünscht' und hofft' ich Euren Beifall, und ist mir um so lieber, daß Ihr es gut zuerst habt spielen sehen."[8] Ein Urteil Herders ist uns nicht bekannt, doch dürfte es, seiner damaligen Stimmung entsprechend, im Sinne des Goethischen Briefes ausgefallen sein[9].

[1] Düntzer B, 247. — Vgl. dagegen Moritz' günstiges Urteil über Herder: Haym a. a. O. II, 296.

[2] Düntzer B, 292.

[3] Vgl. Düntzer C, III, 70.

[4] Siehe Knebels Nachlaß II, 259 und 263.

[5] Ebenda II, 263.

[6] Düntzer A, I, 131.

[7] Düntzer C, I, 145. Vgl. Gleims Brief vom 15. 9. 94. (C, I, 181.)

[8] Düntzer A, I, 142.

[9] Genaueres wissen wir über Herders Meinung betreffs des „Reineke Fuchs"; sein Urteil war das denkbar günstigste; vgl. die Briefe an Gleim (Düntzer C, I, 155/57, 165).

Auch mit Schiller stimmte Herder damals noch in allerhand Ideen überein, wie einige kleine Parallelen beweisen, auf die Redlich hingewiesen hat. Vergleiche etwa aus dem Gedicht „Der Nachruhm“ die Stelle:

„Der Schöpfer zeigt sich nicht, und kühn
Verkennt der Tor und leugnet ihn“

mit einer ähnlichen Stelle aus dem „Don Carlos“ (1787), S. 282[1]. Ähnlich das Herdersche Gedicht „Schwungkräfte der Menschheit“[2] und Schillers „Taten der Philosophen.“[3]

Es folgte 1795 das kurze Triumvirat Herder-Goethe-Schiller und kurz darauf der endgültige Bruch. Nur das formell Vollendete konnte damals dem „künstlerischen Sinn der Dioskuren behagen“, und gerade in diesem entscheidenden Punkte vermochte ja jener nicht mitzugehen. Nichts ist bezeichnender, als daß Herders Goethe-Kritik in der achten Sammlung der Humanitätsbriefe gerade an seinen Exkurs über die untergeordnete Bedeutung der Form für die Kunst anknüpft; das Urteil selbst ist weniger als nichtssagend, kaum gibt Herder mehr als eine Aufreihung der Titel Goethescher Werke[4]. Eine fast noch schlimmere Meinung hat er von Schiller; sie findet sich in derselben Sammlung der Humanitätsbriefe ausgesprochen; der Verfasser hat dieses Stück schließlich vom Druck zurückgehalten, und erst von Suphan ist es veröffentlicht worden[5]. Schillers metaphysische Lyrik nimmt sich Herder zur Zielscheibe seines Vernichtungsurteils. Vor den „gestaltlosen Schatten“ dieser Poesie warnt er wie vor einem fürchterlichen Gespenst; es ist ihm kein Zweifel, daß in alten wie in mittleren Zeiten nichts als eine „gestaltlose Abstraktion“ die Dichtung verdorben habe; Samuel Johnson hat die Raritäten der metaphysischen Poeten Englands klassifiziert auf den Markt gestellt; ihn empfiehlt Herder als warnenden Lehrmeister für seine Zeit; „man schaue sie an, für unsere Zeiten zur Warnung: denn es scheint, die metaphysischen Unholde kommen wieder.“[6] Dem

[1] Siehe XXX, 726 (Redlich).
[2] XXIX, 214ff.
[3] Horen 1795, 11, 29ff. (siehe XXIX, 729 [Redlich]).
[4] Siehe XVIII, 123.
[5] XVIII, 514/517.
[6] XXVIII, 515.

„Tartarus gestaltloser Schatten", dem „Ringen nach dem Nichts", „dem Schwindeln nach außerweltlichen Ideen, nach unerreichbaren Idealen" stellt Herder aufs neue die Naturpoesie gegenüber; immer wieder hebt er hervor, daß der wahre Geschmack und die wahre Poesie Kinder der Ursprünglichkeit und Natur seien.

Nicht günstiger urteilt er über den „Wallenstein". Die Aufführung des „Lagers" und der „Piccolomini" gibt ihm und seiner Gattin erwünschten Anlaß, sich dem alten Freunde Gleim gegenüber in den unzweideutigsten Ausfällen gegen Goethes und Schillers Leitung der Weimarer Bühne zu ergehen. Einige Proben seien mitgeteilt; Caroline schreibt: „Wie es in Weimar zugeht, werden Sie in der Allgemeinen Zeitung lesen[1]. Die Komödie ist nun fast der herrschende Gedanke des großen Haufens geworden. Mein Mann ist vielleicht der einzige in Weimar, der noch nicht darinnen war[2]. ... Hier ist nichts als Theater und theatralisches Werk und Wesen, dem ich schon in der heiligen Taufe entsagt. Goethe, Schiller und Kotzebue existieren vereint in unseren — doch Weimar hat keine Mauern ...[3]. Jetzt ist Schiller[4] hier, an dessen „Piccolomini" fleißig probiert wird. Ich kenne nichts davon und erwarte ruhig die zweite oder dritte Aufführung, wie ich denn bei seinem „Wallensteins Lager" nur in der vierten Repräsentation war. Totus in aliis nunc impie versor."[5] ... „Das neueste Gesetz des Theaters, das hier regiert und täglich unverschämter und frecher wird, setzt die dramatische Kunst auf Repräsentationen[6] und Deklamation; der Inhalt des Stückes ist diesem ersten tief untergeordnet oder kommt gar nicht in Betracht in Ansehung des Zuschauers. Als hölzerne Puppen sollen wir unten im Parterre sitzen und die hölzernen Puppen auf der Bühne anschauen und deklamieren hören, übrigens mir nichts dir nichts

[1] Bezieht sich auf Goethes Bericht über die Erstaufführung von „Wallensteins Lager".

[2] Düntzer C, I, 248.

[3] Düntzer C, I, 268.

[4] Gleim erwidert die Ausfälle gegen Schiller in nicht minder mißverständlichen Ausdrücken; vgl. Düntzer C, I, 282, 283. Bemerkenswert ist, daß Gleim hinzufügt: „Shakespeare ist ein ganz anderes."

[5] Düntzer C, I, 251.

[6] Vgl. XXIII, 380.

leer und trostlos von dannen gehen . . ."[1] Spott und Wut[2] über Goethes und Schillers theatralische Bestrebungen offenbart sich nicht zuletzt in den Briefen der Herders an Knebel[3]; auch ein höchst abfälliges Urteil über die „Braut von Messina" ist dort zu finden[4]; „geistlos und platt" waren den Herders von Anfang an Goethes Ideen für die Weimarer Bühne erschienen; „der Himmel lasse uns nie so tief sinken, wenn wir gleich fest und breit auf der sella curiali säßen . . ."[5] Selbst in die Verdammungsurteile des gänzlich unbedeutenden Merkel[6] stimmt Herder ein; ein scharfes literarisches Polizeigericht, meint er, sei in Weimar sehr nötig. Selbst Knebel schickt er die Merkelschen Urteile zu, der ihnen ebenfalls beistimmt und sich weitere Hefte erbittet[7]. Sophie Mereau, deren Gedichtsammlung Herder rezensierte, rechnet er es ausdrücklich zum Lobe an, daß sie den „neuesten Dichterjargon" nicht nachgeahmt habe[8]. Über Goethes Mahomet-

[1] Düntzer C, I, 301.

[2] Am entrüstetsten zeigt sich Caroline darüber, daß Goethe Böttigers „Ion"-Rezension unterdrückt hatte und in Zukunft selbst rezensieren wollte. (Knebels Nachlaß II, 328). Über Herders Urteil über A. W. Schlegels „Ion" ist schon an anderer Stelle gesprochen worden (vgl. Kap. 3 und 6); hier sei noch erwähnt, daß eine ebenso schroffe Verurteilung auch Fr. Schlegels „Alarcos" bei den Herders fand; Caroline nennt das Stück „das . . . armseligste Produkt der dramatischen Kunst." (Knebels Nachlaß II, 352.)

[3] Über die Weimarer Zustände und die Aufführung des Wallenstein vgl. auch die Briefe Knebels an Herder, deren vertraulicher Ton ein gleiches Urteil bei Herder annehmen läßt. Siehe Düntzer C, III, 130, 148, 153, 172 u. a. m. — Wie Knebels dramaturgische Äußerungen zu bewerten sind, zeigen seine äußerst platten Anschauungen über das Drama im allgemeinen (C, III, 211): im Anschluß an seine Kritik der dramaturgischen Äußerungen Herders in der „Adrastea" gesteht er, er sei gegen das Theater völlig gleichgültig; „fast ist mir eine Opera buffa das Liebste, wenn es nur zu lachen gibt." (Trotzdem muß anerkannt werden, daß Knebel in seinem Urteil über Goethe einmal das Richtige getroffen hat. Er wirft ihm vor, nicht objektiv sein zu können (Düntzer C, III, 179 und 228f.), sondern er beziehe alles auf sich selbst und seine Hervorbringung, die ihm sein Gott werde. Knebels Urteil mag übertrieben sein, ein richtiger Kern steckt jedenfalls darin.) — Vgl. auch Knebels Nachlaß II, 336, 338.

[4] Ebenda II, 344, 347.

[5] Knebels Nachlaß II, 273.

[6] Vgl. Herder über Merkel in den Werken XXII, 288 u. XXIII, 466a.

[7] Düntzer C, III, 186.

[8] XX, 366.

Bearbeitung äußert sich Caroline abfällig gegen Knebel: während man durch Goethes Sprache und Rhythmus ergötzt werde, werde man „durch den Inhalt von Szene zu Szene empört“ ... „Die platte grobe Tyrannei Macht, Betrug und Wollust wird gefeiert ... Ach, und die Ziererei, uns Deutsche mit dem französischen Kothurn zu beschenken.“ .... „Schmerzlich tut es weh, die Unnatur unter dem geweihten Namen Kunst auf den Thron gesetzt zu sehen. Ach, und wir gaffen und gaffen und jubeln ... Shakespeare, Shakespeare, wo bist du hin!“[1] Einzig und allein die „Natürliche Tochter“ fand unter allen Schöpfungen Goethes dieser Epoche den Beifall der Herders, freilich wohl nicht zuletzt deshalb, weil die „Schillersche Partei so laut entgegen diesem Stück“[2] sich zeigte. Einen ganzen Brief an Knebel füllt Caroline mit dem Lobe des Goethischen Stückes aus[3]. Und Knebels „entgegengesetztes Urteil“ liest sie mit Staunen[4]. Von Schillers Dramen fand dagegen nicht ein einziges Gnade vor Herders Augen[5]; gegen die historischen Dramen findet sich ein besonders grober Ausfall in der Vorrede zu Maiers „Kulturgeschichte der Völker“. Herder spricht dort von dem Mangel guter Leistungen auf dem Gebiete der Kulturgeschichte und fährt dann fort: „Zwar suchte man diesen Mangel seit einem Jahrhundert durch ein anderes Extrem zu ersetzen, indem man Geschichte mit Roman mischte oder gar historische Charaktere undramatisch dramatisierte; es liegt aber am Tage, daß dadurch die poetische Kunst so wenig gewann, als die Geschichte. Sogenannte historische Romane sind gemeiniglich die langweiligsten Romane, historische

---

[1] Knebels Nachlaß II, 331. — Daß Herder selbst nicht anders urteilte, wissen wir aus einem Briefe Knebels an Herder (C, III, 154); in Herders ablehnendes Urteil stimmt auch Knebel ein. — Auch in seinem Kampfe gegen Kant erfreute sich Herder übrigens der Unterstützung Knebels. (Vgl. C, III, 164ff.)

[2] Vgl. Knebels Nachlaß II, 347.

[3] Ebenda II, 345/47.

[4] Knebel hatte das Stück von der platt-moralisierenden Seite her angegriffen. Herders Urteil nennt er „gutmütig, doch verständig“; er selbst meint, man könne das Drama vor Ekel kaum lesen!

[5] Selbst Knebel, der sonst nicht minder scharf über Schiller urteilte (vgl. C, III, 193, 227), hatte sich wenigstens über die „Jungfrau“ günstig geäußert. Er meint, Schiller habe sich in diesem Stück weit über alle seine anderen Arbeiten erhoben.

die schläfrigsten Dramen, und überhaupt gibt es dem Gemüt eine unangenehme Empfindung, wenn ohne Erreichung einer Kunstidee das Geschehene und die Dichtung dergestalt vermengt werden, daß man nicht weiß, was man liest. Die reine historische Exposition eines Zeitraumes, eines gesellschaftlichen Verhältnisses als charakteristischen Sittengemäldes, wenn sie gleich nicht so lebhaft als ein Roman oder Drama sein kann und sein soll, wird dem ruhigen Leser dennoch unterhaltend und lehrreich sein; sie belohnt ihre mindere Lebhaftigkeit durch einen reineren Umriß der Wahrheit."[1]

In einem Epigramm von 1801 wendet sich Herder ausdrücklich von dem Dichter ab:

„*Dies ist für den Verfasser der Horen.*
Von nun an laßt mich ungeschoren,
Oder ich bekomme zum alten Jahrhundert
Einen Haß, über den Ihr Euch grämt und wundert!"[2]

In seinen Werken schwieg sich Herder bekanntlich sonst völlig über die Kunst der Klassiker aus. Über dieses eisige Schweigen bietet eine Stelle im Briefwechsel mit Gleim bemerkenswerten Aufschluß: „Wir sind," schreibt Caroline, „nebenher tiefer verwundet von Goethe als durch alles, was in den „Xenien" steht; Schweigen ist unsere Pflicht, die Zeit, die Nemesis wird alles in die Wege bringen."[3] Vergleiche dazu auch Herder an Gleim vom 22. XII. 1800: „. . . Das vergangene Jahrhundert kann ich weder loben noch schelten. . . . Am Ende sehen wir, wie es für uns Deutsche ausgeht. Fluch über die, die es so ausgehen machen; doch sie tragen die Nemesis auf dem Rücken, vor der Stirn, im Busen, und wo weiß ich mehr."[4]

Ein wie starkes Element die Verständnislosigleit für Formkunst in Herders Seele war, beweist die Tatsache, daß es dieser Boden war, auf dem ihm eine neue Freundschaft, die mit Jean Paul, erwachsen konnte. Daß tatsächlich die Formfeindschaft die beiden Männer zusammenführte, läßt sich klar erweisen. Herder schreibt über Jean Paul an Knebel: „Wenn man das Gold

[1] XX, 341.
[2] XXIX, 713.
[3] C, I, 224.
[4] C, I. 284.

aus der Grube gräbt, hat es darum keinen Wert, weil es nicht sogleich geformt ist? Mögen andere aus ihm zu ihren Formen nehmen, genug, wenn er reichliche Ausbeuten liefert."[1] Weit enthusiastischer sind die Urteile beider Herders über Jean Paul in ihren Briefen an Gleim.[2] Der „genialische" und „im doppelten Sinne des Wortes spirituelle" Jean Paul[3] stimmt seinerseits in die Herderschen Urteile über die Klassiker voll und ganz mit ein, so in das Vernichtungsurteil über „Maria Stuart"[4]. Dagegen ist er über des Freundes „Aeon und Aeonis" des Lobes voll; sogar eines Ausfalls auf Goethes „Paläophron und Neoterpe" kann er sich bei dieser Gelegenheit nicht enthalten[5]. Für Herders ganz auf Empfindung gegründete, jeder dramaturgischen Einsicht wie überhaupt jeder formalistischen Ästhetik spottende Ausführungen im Dramakapitel der „Adrastea" hat Jean Paul das kritiklose Lob: „Die Abhandlung über die Fabel, Allegorie, . . . über das Trauerspiel (besonders das Schicksal) unterschreib' ich bewundernd."[6]

Abschließend sei noch zweier Beweisstellen Erwähnung getan, die noch einmal zeigen sollen, daß es das Kriterium der Formkunst war, das Herder von den Klassikern wegführte. In der „Kalligone"[7] erklärt der Tiefverstimmte die Betonung des Formalistischen in der Kunst habe uns bereits „formelle Dichter und Künstler ohne Materie, griechische Formen ohne Form gegeben", was sicher auf keinen anderen zu beziehen ist, als auf Goethe; schließlich die Worte Carolinens in den „Erinnerungen", die zugleich das Verhältnis zu Jean Paul in das treffendste Licht setzen: „Poesie war ihm [Herder] kein inhalt-

[1] In das günstige Urteil über Jean Paul stimmt auch Knebel ein. (Düntzer C, III, 126/127.)

[2] Vgl. Düntzer C, I, 201, 203, 207, 208, 210, 220 und viele andere Stellen. Dagegen etwa die Urteile über die Xenien: Düntzer C, I, 219, 220, 222, 224, 225, 226, 227. — In seinen Werken nahm Herder zweimal Gelegenheit, Jean Paul mit schmeichelhaftem Lob zu bedenken; siehe XXII, 150 und XXIV, 196, wo Jean Paul beide Male in Verbindung mit Richardson, Swift, Fielding und Sterne genannt wird.

[3] Düntzer A, II, 442.

[4] Ebenda A, I, 320.

[5] Ebenda 319.

[6] Ebenda 341.

[7] XXII, 193.

loses Wort- und Formgeklimper, sondern Sprache Gottes. Hätte Ruhmsucht allein Herder zur Schriftstellerei verleitet, er hätte es wohl anders angefangen und dem Zeitgeist mehr gehuldigt."[1] Ausführlicher über Jean Paul und die Klassiker: „... Vielmehr hielt Herder Jean Pauls Genius, seinen reifen, überströmenden Dichtergeist weit und hoch über die gemütlosen, bloß in und für die Formen dargestellten poetischen Produkte der damaligen Zeit, welche er „Brunnen ohne Wasser" nannte. ... Richter steht gegen diese, sagte Herder oft, auf einer hohen Stufe; ich gebe alle künstlich metrische Form hin gegen seine Tugend, seine lebendige Welt, sein fühlendes Herz, seinen immerschaffenden Genius; er bringt wieder neues, frisches Leben, Wahrheit, Tugend, Wirklichkeit in die verlebte und mißbrauchte Dichtkunst."[2]

[1] a. a. O. II, 218/19.
[2] a. a. O. 339/40.

Dritter Teil.

Das Drama als Kunstprodukt.

Kapitel 5.

Mangelnde Einsicht in die Stilunterschiede der einzelnen Dichtarten.

In einem seiner Aufsätze über die Dichtungen Jakob Baldes berichtet Herder, Balde habe einigen seiner Oden den Namen Enthusiasmus gegeben, weil er bei ihrer Konzeption mehr in einem leidenden als wirkenden Zustande gewesen sei[1]. Herder hätte den Zentralpunkt seiner gesamten eigenen Denkweise nicht treffender bezeichnen können. Mehr leidend als wirkend, das ist tatsächlich das hervorstechendste Charakteristikum des Herderschen Wesens. Man muß diese grundlegende Eigentümlichkeit stets im Auge behalten, und man wird andererseits immer wieder auf sie hingelenkt, wenn man den Theoretiker, den Ästhetiker Herder, den Dramaturgen insbesondere zu würdigen versucht. Daß Herder, der Mann des *ἐνθουσιασμός*, auf diesen Gebieten des Begriffsbestimmens ein Fremdling ist, tritt dem Betrachter fast auf jeder Seite entgegen. Eine tragische Ironie könnte es genannt werden, daß Herder selbst den Maßstab bezeichnet hat, nach dem seine, wie alle dramaturgisch-kritischen Äußerungen beurteilt — und das bedeutet für Herders Ansichten: verurteilt — werden müssen. Merkwürdigerweise ist es gerade das Drama, das Herder in der „Kalligone" den selbstsicheren Ausdruck entlockt: „Wir wollen ihr [der dramatischen Kunstform] solche Tändeleien [nämlich die Grenzverwischung der verschiedenen Stilarten] nicht nachsehen: denn in jeder Form muß die Kritik auf den reinen Punkt treffen, der dieser Form gebühret . . .", und gleich daran anschließend: „Wir kennen Sophokles, wir

[1] XXVII, 176.

kennen Shakespeare."[1] Nichts bezeichnender für Herder als dieser Zusatz; freilich, er kannte Sophokles und Shakespeare; wie in innerer Erleuchtung hatte er Shakespeare begriffen, hatte er den Geist seiner Werke, diese gleichsam nachschöpfend, in sich aufgenommen. Aber war damit ein Phänomen wie Shakespeare universal erfaßt? Mit nichten: etwas ganz anderes wäre es gewesen, aus dem seelischen Erleben auch eine Erkenntnis des Verstandes zu gestalten, aus dem Gefühl für die Größe dramatischer Werke klare Begriffsbestimmungen über das Wesen dramatischer Kunst herzuleiten. Was für das Wesen des Dramas zu halten ist, sah Herder sehr wohl ein: „Ein ... Schauspiel, sagt er, wenn es aus vielen Einzelheiten besteht und nicht ein Ganzes bildet, ist ein schlechtes Kunstwerk"; oder: „Ein ... Schauspiel ist ein elendes Leierstück, wenn ... alle Szenen nicht ein Ganzes bilden."[2] Und noch deutlicher: „Wer beim Drama das Drama vergißt, dagegen aber an Sentenzen, an malerischen Situationen, an einzelnen Charakteren haftet, wie fern ist er vom Erhabenen Sophokles' und Shakespeares!"[3] Herders dramaturgische Forderungen lassen nichts an Schärfe zu wünschen übrig; über Kant ergießt er einmal die ganze Schale seines Spottes, weil dieser Trauerspiel, Lehrgedicht, Oratorium, Beredsamkeit, Opera ohne Unterschiede nebeneinander gesetzt hatte[4]; aber gerade hier steht ihm das Spotten schlecht an, weil er selbst am weitesten von der Erfüllung seiner eigenen Forderungen entfernt ist. Selten bewahrheitet sich der Haymsche Ausspruch, unser Kritiker sei immer geschickter, die Fehler anderer aufzudecken, als sie selbst zu vermeiden[5], so vollständig als bei Herders Äußerun-

[1] In ganz ähnlicher Weise spricht sich Herder das Urteil über seine praktischen dramatischen Leistungen: „Notwendig aber, sagt er, muß man, um es [das Kunstwerk] hervorzubringen, im Stil geübt sein: denn hättest du alle Poetiken inne und dir aus ihnen eine Menge von Werten gesammelt, kenntest aber die Gewalt, die Ordnung, den Genius, die Abwechslung und Mischung der verschiedenen Gattungen des Stils nicht, wüßtest sie auch nicht deiner Materie, der Natur der Dinge, der Zeit, den Personen, dir selbst und jedem Affekt des andern anzumessen, so wird immer ein Chaos aus deiner Schöpfung werden." (XVII, 218/19.)

[2] VII, 368.

[3] XXII, 275.

[4] XXII, 193.

[5] Vgl. Haym a. a. O. I, 227, letzter Absatz.

gen zum Drama. Denn daß auf dramaturgischem Gebiet die Grenzen der Herderschen Geisteskräfte lagen, daß sich sein Vermögen in jener bloßen „Kenntnis", d. h. im gefühlsmäßigen Erfassen dramatischer Kunst erschöpfte, scheint unzweifelhaft. Es soll dies nunmehr mittels kritischer Analyse der theoretisch-dramaturgischen Anschauungen Herders eingehend dargestellt werden.

Völliges Fehlen der Klarheit des Gedankens, das ist das hervorstechendste Symptom, wenn wir zunächst ins Auge fassen, was Herder über Wesen und Grenzen der verschiedenen Gattungen der Dichtkunst geäußert hat.

Als Herder in die literarische Welt eintrat, begann man eben, im Gegensatz zu der bisherigen Wertschätzung des Epos der dramatischen Kunst den ersten Platz unter den Gattungen der Poesie einzuräumen. Lessings theoretische Kritik und die wachsende Begeisterung für Shakespeare waren die Hauptträger dieser Entwicklung[1]. In Herders Literatur-Fragmenten ist von dieser stilistischen Bewegung in der Ästhetik insofern ein Niederschlag zu bemerken, als mannigfache Versuche zur Gegeneinanderabgrenzung der einzelnen Stilarten der Dichtkunst auftauchen. Freilich erkennt man sofort die mangelnde Begabung des Fragmentisten für solche theoretischen Probleme. Einige Beispiele:

I, 295: Herder weicht Erörterungen, zu denen feste Stilbegrenzungen erforderlich waren, geflissentlich aus. Ursprünglich hatte er beabsichtigt, über die Kunst der Griechen in jeder Dichtart zu sprechen; schließlich läßt er den Plan fallen und erklärt, lieber „im Ton seiner Fragmente", also in einer völlig unsystematischen Weise, fortfahren zu wollen.

I, 472ff: Ein Beispiel, wie wenig Einsicht Herder in die Stilformen und -Grenzen besaß, sind seine Erörterungen über den „Plan eines Lehrgedichts über die menschliche Seele."[2] Nicht allein, daß er einen Stoff, der zweifellos ins Drama gehört, Ideen, die in der höchsten dramatischen Kunst, wie in Hamlet oder Faust[3], überhaupt integrierende Bestandteile sind, ins Lehrge-

---

[1] Vgl. Franz Muncker „Wandlungen in den Anschauungen über Poesie während der zwei letzten Jahrhunderte". München 1905. S. 6ff.

[2] Vgl. auch Kap. 12.

[3] Über angebliche Beziehungen des Herderschen Lehrgedichts-Planes und des Goethischen Faust — freilich kaum mehr als kühne Kombinationen — siehe: Günther Jacoby „Herder als Faust", S. 463/72.

dicht verlegt, vielmehr wird schon hier offenbar, wie geringschätzig Herder über die Verschiedenheiten der Stilarten hinwegspringt, wie er mit ihrer Vereinigung in einer höheren Einheit einen Fortschritt zu erzielen glaubt. Nur einzelne Seiten des menschlichen Herzens können nach seiner Ansicht Drama, Epos und Lyrik rühren; eine Dichtung aber, wie er sie plante, würde alle Seiten zugleich treffen und dementsprechend würden alle einzelnen Dichtungsarten, die epische, dramatische und lyrische Muse, ihr zujauchzen.

I, 479: Hier, wie sonst vielfach in den Jugendwerken[1], zeigt sich Unsicherheit in der Stilbegrenzung; Herder sagt: „. . . Ein solcher Schmerz zeigt sich im Trauerspiel; er kann aber auch in der Ode vorgestellt werden."

XXXII, 62ff.: Bereits in der Abhandlung über die Ode ist die Stilverwirrung fühlbar. Ausgehend von dem Leitsatze, das erstgeborene Kind der Empfindung, der Ursprung der Dichtkunst und der Keim ihres Lebens sei die Ode, betrachtet Herder diese — er spricht es einmal selbst wörtlich aus[2] — als die Quelle des Dramas, der Epopöe und aller übrigen Dichtarten[3]. Die Ode wird, wenn sie Handlung darstellt, selbst zum Drama, „so wie das Drama der Kern der Epopöe sein möchte."[4]

II, 153: Herder spricht über das Verhältnis von Moral und Kunst. Mit Frische und Lebhaftigkeit hat er das in Rede stehende Problem, auf die Dichtkunst allgemein bezogen, erörtert. Auf die einzelnen Arten der Dichtkunst, gesteht er sodann in einiger Verlegenheit, könne er sich nicht einlassen. Höchst dürftig fallen demnach die Betrachtungen über die leidige Stilfrage aus: wir erfahren nur, daß ein Unterschied zwischen epischer Bewunderung, Pindarischem Erstaunen und tragischer Rührung sei, über die Art dieser Unterschiede dagegen kein Wort. Ähnlich heißt es in Bezug auf Stilunterschiede:

II, 302: „Die Grenzscheidung ist . . . sehr ungewiß: die angegebene Natur des Angrenzenden will ich nicht untersuchen."

---

[1] Vgl. etwa noch II, 302.

[2] XXXII. 80/81.

[3] Die Motive zu diesem Subjektivismus sind völlig klar: Herder hält die Ode für den ursprünglichsten Ausdruck der Empfindung. (Vgl. XXXII, 81, 2. Absatz.)

[4] XXXII, 77.

III, 23: Die völlige Auflösung aller Stilgrenzen ist deutlich in der Abhandlung über die Elegie: Herder beschränkt sich nicht darauf, unter „Elegie" eine bestimmte Gattung der Dichtkunst zu verstehen; wie so oft, so unterläuft es ihm auch hier, daß er in seiner Begeisterung für die gerade in Rede stehende Dichtungsart diese zum Universalbegriff der Poesie macht, woneben dann die wirklichen Stilformen, Trauerspiel, Epos, Ode, Idylle usw. bloß den Rang als „Klassen der Materie" behaupten. Elegie kann sich nach Herders Ansicht finden, wo sie wolle, in Epopöe, Ode, im Trauerspiel oder Idylle; jede dieser Arten kann elegisch werden. Hält man diese Äußerungen mit anderen zusammen, wo Herder anderen Gattungen denselben weiten Geltungsbereich einräumt wie hier der Elegie, so ergibt sich als Gesamtbild seiner Anschauung, daß eigentlich in jeder Dichtungsart jeder beliebige Stoff und jede beliebige Stimmung gleich gut dargestellt werden kann. Die unverrückbaren Stilformen werden zu wesenlosen und äußerlichen Klassifizierungsmitteln, ja, nach Herders Anschauung geradezu überflüssig[1].

III, 51: Wieder einmal bemerkt Herder sehr weise, gewiß habe das Drama seine eigene schöne Natur und genaue Grenzen zwischen den anderen Dichtarten, aber in demselben Atem gibt er eine ebenso unklare, wie bereits wieder episierende Definition des Begriffs Drama, indem er es eine „Reihe handelnder dichterischer Gemälde" nennt. Seine Unfähigkeit auf diesem Gebiete scheint er übrigens selbst zu fühlen, denn statt die dramaturgischen Probleme selbst anzugreifen, wünscht er sich eine Behandlung derselben durch Lessing!

III, 231: Statt aller Erörterung über die Unterschiede der Stilarten sagt Herder: „Es versteht sich [!], daß die Dichtungsarten nicht alle gleiche Schwierigkeiten haben."

III, 352: „Der epische Dichter gibt seinen Gedanken ein episches, der lyrische ein lyrisches, der dramatische ein dramatisches Gewand." Solche trostlosen Pseudodefinitionen wirken in ihrer häufigen Wiederkehr fast unfreiwillig komisch.

[1] Bemerkenswert ist wieder, wie scharf Herder den Fehler, den er selbst so oft begeht, an anderen tadelt; so verwahrt er sich IV, 285 sehr heftig gegen Duschs „Gemisch von Metallen", das „zuverlässig weder Drama noch Epopöe noch Lehrgedicht" sei; vor der „dramatischen Idyllen-Oden-Elegien-Form von Lehrgedichten . . . gnade uns Gott."

Mit welcher Leichtigkeit Herder über die Probleme der Stilarten hinweggehen zu können glaubt, erhellt deutlich aus einigen Bemerkungen in seiner Rezension der Lindnerschen Ästhetik[1]. Nur als „Klassen der Materie" werden da die Stilarten bezeichnet. Wieder sieht man also, sie sind Herder nichts als äußerliche Einteilungsmittel, nicht etwa Formen für etwas innerlich Verschiedenes. Mangel an gedanklicher Klarheit wie an Stilgefühl ließen ihn über diese Auffassungsweise niemals hinauskommen. Kommt er wirklich einmal auf die Unterschiede der einzelnen Dichtarten zu sprechen, so unterläuft es ihm nicht selten, — gewiß kein Zufall — daß er eben da abbricht, wo die stilkritische Untersuchung beginnen sollte; so entzieht er sich in „Bild, Dichtung und Fabel" dieser heiklen Aufgabe mit der nichtssagenden Redewendung: „Es würde uns zu weit führen [!], wenn wir uns nach Angabe dieses Ursprunges der Dichtkunst auf jede Gattung derselben einlassen und ihre Entstehungsart untersuchen wollten." Von ganz allgemeiner und sehr selbstverständlicher Art ist demnach wieder, was wir im Verlaufe der Untersuchung von Stilunterschieden hören. Mit drei oder vier Worten glaubt Herder die schwierige Frage erledigen zu können, und so sagt er wiederum nicht viel mehr, als daß die epische Poesie eben die erzählende, die dramatische die darstellende und die lyrische die singende Dichtgattung sei. Diese Sorglosigkeit, mit der er dann nochmals erklärt, die Gattungen der Dichtkunst sollten für jetzt dahingestellt bleiben, hat sich hier einmal bitter gerächt: der grundlegende Fehler der folgenden Erörterung über die Fabel — er wird uns an späterer Stelle[2] eingehend zu beschäftigen haben — ist, daß der Geltungs- und Wirkungsbereich des Begriffs „Fabel" in völlig unzulässiger Weise erweitert wird; diese Verwirrung wäre von vornherein ausgeschlossen gewesen, wenn Herder vorerst eine gründliche Untersuchung über Wesen und Grenzen der einzelnen Stilarten angestellt hätte[3].

Recht äußerlich ist auch, was in der „Kalligone" über Stilunterschiede gesagt wird:

XXII, 272: „. . . Der lyrische, epische, selbst der dramatische

[1] 1772, siehe V, vor allem 374.

[2] Kap. 9.

[3] XV, vor allem 538/39.

Dichter, ob dieser gleich an Formen der Vorstellung gebunden ist, eifert ... den Verwicklungen und Auflösungen reiner Töne, ihren gewaltigen Katastrophen nach und macht sie dem Geist, der dramatische Dichter dem Auge anschaulich. Das Unanschauliche aber ist die Katastrophe in unserer Brust, unsere sich hebende, kämpfende, überwindende Empfindung."

Einige stilkritische Bemerkungen finden sich endlich auch im 6. Stück der „Adrastea"[1]: Wie Herder dort die lyrische Poesie von der erzählenden trennt, das ist zwar geistvoll, aber von geringer begrifflicher Klarheit. Höchst nichtssagend, wenn er wieder einmal meint, keine Gattung der Poesie solle die andere tadeln, denn jede habe ihren eigenen Wert, jede kenne also ihre Grenzen; gerade das Suchen nach festen Begrenzungen in Herders Darstellung ist vergeblich. Die begriffliche Unterscheidung rein poetischer Stilelemente muß das Geltendmachen eines musikalischen Elementes für die Lyrik ersetzen. Schildern dürfe die Lyrik nicht, so beginnt Herder; ohne Geberdung halte sie sich lediglich an den Faden und Gang der Empfindung. Alles, was die Phantasie erzeuge, gehöre der Lyrik an, aber dies alles nur in Bewegung, in leidenschaftlicher Wirkung. Gern glauben wir, daß Herder selbst eine sehr bestimmte Empfindung damit verband, wenn er sagte, jedes Empfinden fühle die Unterschiede gegenüber der epischen Poesie, aber — mit verstehendem Lächeln zwar — bedauern wir es, wenn er bedeutet, in Worte und Begriffe kleiden ließen sich jene Empfindungen nur schwer. Dem epischen Dichter stehe die ganze Schöpfung in Gestalten und Farben da, der Lyriker lebe und webe im Geiste der Musik, in der Bewegung, im Rhythmus der Leidenschaft; in diesem einen Gedanken ist alles vereint, was Herder über den Unterschied von lyrischem und epischem Stil zu sagen weiß.

Die vielleicht gröbste, aber ungemein bezeichnende Verwirrung der Stilgrenzen und völliger Mangel an Einsicht in das Wesen einer Stilart offenbart sich in dem Kapitel über den „Unterschied der Tragödie und des Epos" im 9. Stück der „Adrastea."[2] Die treffende, wenn auch nicht sehr ausgeführte Charakteristik dieser Stilunterschiede bei Aristoteles setzt Herder

---

[1] XXIII, 568/69.
[2] XXIV, 244/46.

an den Anfang seiner Erörterung, um sie dann in einer vorsichtig-gewundenen Auseinandersetzung schließlich doch völlig über den Haufen zu werfen. Der Philosoph hatte den Unterschied zwischen Tragödie und Epos nirgends als im Mittel der darstellenden Nachahmung gefunden. Erzählend stelle das Epos dar, die Tragödie dagegen in nachahmender Aktion auf der Schaubühne. Seiner Regel nach war die Tragödie die vollkommenere Kunstkomposition. Diese Anschauungen vermag der gänzlich undramatisch veranlagte Herder nicht zu teilen. Infolge der lebhafteren Illusion sei zwar die Wirkung des Trauerspieles im Moment größer, aber auch nur für den Augenblick. Tiefer, vielseitiger, länger, stiller, nachhaltiger — Herder erschöpft sich in immer neuen Wendungen — sei dagegen unzweifelhaft das Epos. Recht besehen, wie beengt sei doch eigentlich der dramatische Dichter: die Rücksicht auf den Raum und die Zeit hindere ihn ungemein an Entfaltung. Wie anders das Epos! Sein Reichtum ist unvergleichbar. „Umfassende Weise", das sei das königliche Charakteristikum der epischen Dichtung. Mit ihrer zwar stilleren Wirkung, aber unendlich „größeren Massen", wie keine Bühne sie je darzustellen vermöge, „fülle" sie wirklich die Seele und erziele dauernde Wirkung. Also, schließt Herder, ist kein Zweifel, daß längere Wirkung nicht auch die größere sei.

Man sieht, unser Kritiker begeht den schweren Fehler, die Wirkung der Dichtkunst nicht in dem Grade ihrer Intensität, sondern im Umfang des dargestellten Stoffes zu suchen. Seine Urteile zeigen, daß er die Bedeutung wirklicher Darstellung, d. h. der höchstmöglichen künstlerischen Illusion keineswegs erfaßt hat; zudem noch ein weiteres: wenn Herder hier behauptet, die Epopöe habe einen „tieferen Grund" als das Drama, da sie auf die innigste Gesinnung, auf das Herz der Volkstradition baue, so ist dem eine andere Äußerung aus demselben Stück der „Adrastea" entgegenzuhalten, die dem hier Gesagten völlig widerspricht, übrigens der richtigen Einsicht weit näher steht[1]. „Durch Anschauen, so heißt es da, mit der Gewalt des Moments, ergreift sie [die Tragödie] Sinne und Herzen des Volkes, das nur durch dieses Mittel ergriffen werden konnte." Die Deutlichkeit des Widerspruchs enthebt uns jeder weiteren Erörterung.

[1] XXIV, 294.

Schließlich noch ein letztes: wie wenig Herder in das Wesen einer Stilart eindringt, zeigt eine Bemerkung in jenem „Adrastea"-Aufsatz[1] über Milton. Hätte Milton, meint Herder, sein „Verlorenes Paradies" dramatisch bearbeitet, sein Drama wäre so vergessen wie sein Samson Agonistes — woraus dann Herder die Superiorität des Epos über das Drama herzuleiten sucht, statt den Grund für die an sich unbestreitbare Tatsache einmal in der rein epischen Begabung Miltons und mehr noch in dem völlig epischen Charakter seines Stoffes zu suchen.

Statt scharfer Begrenzung der Stilunterschiede verfällt Herder nicht selten in eine gefühlsmäßig-pathetische Aufhebung dieser Grenzen, so XXIV, 295, wo er begeistert von den Schönheiten der epischen Dichtung redet und schließlich emphatisch ausruft: „. . . Wie hoch stiege das Wort von ihr über Tragödie und Lustspiel, beide in sich vereinend!"[2]

Was nun sein Verhältnis zu jeder einzelnen der verschiedenen Dichtarten betrifft, so hat Herder, der Wiederaufwecker des Volksliedes, unter der Kunstdichtung das meiste Verständnis für Lyrik. Auf diesen Zusammenhang zwischen Kunst- und Volkslyrik in seiner ästhetischen Anschauung hat er einmal selbst hingewiesen. Im Nachwort zum 2. Teil der Volksliederausgabe von 1779 heißt es: „Frühe fing ich an, zu einer Geschichte des lyrischen Gesanges zu sammeln und verschmähete nichts, was dazu diente. Auch dieser Zweig [das Volkslied] gehörte dazu."[3] — Wenn Herder von Lyrik spricht, zeigt er wirklich innere Interessiertheit; den „eigentümlichen Ton" jedes einzelnen lyrischen Stückes, seinen „Sinn und Umriß", gesteht er im Ohre behalten zu wollen[4]. Aber bis zu klaren Begriffsbestimmungen, zu wirklich objektiven Urteilen, ist er auch hier nicht vorgedrungen; in seiner subjektiven Voreingenommenheit läuft er vielmehr Ge-

[1] XXIV, 245.

[2] Unbekümmertes Verwischen jeglicher Stilgrenzen tritt auch in dem Urteil über Gleims dramatische Gedichte zu Tage; Herder schreibt an Gleim: „. . . Es ist ein so hübsch Plätzchen zwischen der Fabel, dem Epigramme, dem Lehrgedichte etc., hat Gespräch, Handlung, kurze Handlung, kurzes Gespräch, ein recht Lieblingsplätzchen für Worte zu seiner Zeit sowohl als für freundschaftliche Worte . . ." (Düntzer C, I, 268).

[3] IX, 544.

[4] XXVII, 275.

fahr, Lyrik = Poesie schlechthin zu setzen. Höchst bezeichnend sind für seine Denkart die Erörterungen in den der Nachdichtung Baldes beigegebenen Aufsätzen. Wer hier klare Begriffsbestimmungen erwartet, wird sich bitter enttäuscht sehen. Fast auf jeder Seite fühlt man, daß hier einer spricht, der eine strenge Abgrenzung einer Stilform weder geben will noch kann, sondern der in seiner subjektiven lyrischen Veranlagung und Begeisterung der Gefahr unterliegt, Lyrik mit Poesie überhaupt zu identifizieren. Ausdrücke wie: „die lyrische Poesie ist der vollendete Ausdruck einer Empfindung oder Anschauung im höchsten Wohlklange der Sprache“[1] bezeichnen etwa die Tonart dieser Abhandlungen. Meist sind Herders Ausführungen so allgemein und vieldeutig, daß sie ebenso gut auf andere poetische Gattungen anzuwenden wären, so wenn er etwa den „Ocean, auf dem der lyrische Dichter rudere“, in der Eintracht der Stimmen, in der Harmonie des Vergnügens, in gemeinschaftlichen Gedankenformen und Regungen des Gemüts[2] findet, oder wenn er an einer anderen Stelle[3] behauptet, die lyrische Muse habe vor ihren Schwestern den Vorzug, daß sie die Gegenden, die sie durchwandere, gleichsam zu einem klassischen Boden mache und auch im Dunkeln leuchtende Fußtapfen zurücklasse; auch die Vorschrift: soll die lyrische Poesie Gesinnungen, Taten, Begebenheiten verkündigen, so seien es merkwürdige Taten, große Begebenheiten oder seltene, liebliche, interessante Augenblicke, und die Gesinnungen des Dichters darüber seien des Gottes wert, der ihn begeistert[4], entbehrt durchaus der begrifflichen Deutlichkeit und der Pointierung des Stils[5] — eher könnte man in dem Hinweis auf Darstellung von Taten und Begebenheiten in der Lyrik bereits ein unlyrisches, mehr dramatisches Element erblicken.

Herders innerste Veranlagung, seine Auffassung der Poesie als etwas Natürlich-Bildhaften ist es, die ihn fast notwendig zu einer Gleichsetzung von Lyrik und Poesie führt. Je kunstloser

---

[1] XXVII, 171.
[2] XXVII, 195.
[3] XXVII, 205.
[4] XXVII, 173.
[5] Die Beispiele wären leicht noch zu vermehren; siehe etwa noch XXVII, 168 III.

eine Poesie ist, so ist seine Ansicht, desto herrlicher ist ihre Bildersprache; bei allen Nationen ist die lyrische Dichtkunst die freieste im Wechsel der Bilder, weil es naturhafte Begeisterung ist, die in ihr singt und dichtet. Weit eingeschränkter ist der erzählende Dichter, noch mehr der lehrhafte, am allermeisten der philosophische; überhaupt hat die Bildersprache keinen ärgeren Feind als den „Spekulanten"[1]. Solche einseitigen Klassifizierungen kehren immer wieder; daß eine Dichtung höchste Reflexionsdichtung, philosophische Dichtung sein und zugleich die herrlichste, poesiereichste, bildhafteste Sprache in ihr walten könne, — man denke etwa an Kleists „Penthesilea" — die Möglichkeit eines solchen Dualismus ist Herder niemals aufgegangen. Immer und immer wieder fühlt man, wie in seiner Ästhetik die anderen Dichtarten ungebührlich vernachlässigt werden und alles Lob auf die Lyrik gehäuft wird; „schönstes Gemälde der menschlichen Seele"[2] „süßer Wahnsinn", „kühner Gedankenschwung"[3], „Abdruck der Seele", „Folge von Zeichnungen der inneren Welt"[4], das sind die Wendungen, mit denen die lyrische Poesie bedacht wird, und die doch so unbestimmt sind, daß sie ebenso gut auf Drama oder Epos anzuwenden wären.

Auf die Wichtigkeit der Stilunterschiede hat Herder ja oft und laut genug hingewiesen, aber für seine eigenen stilkritischen Auslassungen ist dies stets ohne jede Folge geblieben. Wie anders etwa Lessing! Dieser äußerte einmal, es sei nicht genug, daß ein Kunstwerk gewisse Wirkungen ausübe, sondern es müßten auch die Wirkungen sein, die ihm vermöge seiner Stilgattung zukämen[5]. Ein solcher Ausspruch hängt bei Lessing nicht leer in der Luft wie bei Herder; er steht am Anfang einer langen Darlegung über die spezifischen Stilkriterien der dramatischen Kunst[6]. Eben aus diesen Äußerungen in der Hamburgischen Dramaturgie zitiert Herder seine längere Stelle in der Kalli-

[1] XX, 116/17.
[2] XV, 532.
[3] XX, 274.
[4] XX, 328.
[5] Vgl. Lessing a. a. O. X, 122.
[6] Vgl. Hamb. Dram. Stück 79ff.

gone[1], aber während die Worte bei Lessing inmitten ausgedehnter dramaturgischer Äußerungen wohl am Platze sind[2], fehlt ihnen bei Herder jeglicher sachliche Hintergrund, und darum wirkt ihre Schärfe nicht wie bei Lessing geistvoll-männlich, sondern mißmutig-polternd.

Zu theoretisch-dramaturgischer Kritik war Herder vielleicht am wenigsten geschaffen. Dies wird in den folgenden Kapiteln in allen Einzelheiten zu verfolgen sein.

Kapitel 6.

Undramatische Auffassung der griechischen Tragödie. Verkennung des grundlegenden Unterschiedes zwischen antiker und moderner Dramatik.

Zunächst Herders Auffassung der antiken Tragödie im Verhältnis zu moderner dramatischer Kunst. Daß beträchtliche Unterschiede zwischen beiden vorhanden sind, verkannte Herder im Prinzip keineswegs. „In Kunst und Dichtkunst, sagt er einmal[3], sind wir einmal und immer keine Griechen mehr; ihrem . . . Drama auch in Fehlern und Schwachheiten kindische Ehrerbietung, ja Nacheiferung zu bezeigen, ist — kindisch.“ So scharf lehnt er also jeden einseitigen Gräzismus ab; ob er selbst die Grenze zwischen Antikem und Modernem scharf zu ziehen wußte, steht auf einem anderen Blatte. Auf partielle Unterscheidungen ist bereits im dritten Kapitel gelegentlich hingewiesen worden; die Beispiele ließen sich noch wesentlich vermehren: auch in der 7. Sammlung der Humanitätsbriefe[4] erklärt sich Herder aus-

[1] XXII, 155f.; vgl. Lessing a. a. O. X, 123: „Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form? wozu ein Theater erbauet, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? wenn ich mit meinen Werke und mit der Aufführung desselben weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde!“

[2] a. a. O. X, 123.

[3] XXIV, 290.

[4] XVIII, 77/78.

drücklich gegen sklavische Nachahmung der antiken Tragiker und weist als abschreckendes Beispiel auf die dramatischen Mißgeburten Gravinas und Maffeis[1] hin. Kein absolutes, sondern nur ein regulatives Prinzip sollen die Alten sein; „Aufmunterung, Ordnung, Verbesserung ist ihr einziger Zweck."[2]

Trotz alledem aber ist zu sagen, daß Herder den entscheidenden und gerade für die dramaturgische Beurteilung ausschlaggebenden Unterschied zwischen der antiken und modernen Tragödie nicht klar zu erfassen vermocht hat. Bei der Kunst Shakespeares war es Herder gelungen, über ihre historischen Bedingtheiten hinaus zu ihrem innersten Wesen vorzudringen. Bei der antiken Tragösie, vor allem Sophokles, ist fast das Gegenteil der Fall; hier findet Herder zwar die richtige historische Einstellung und erwirbt sich dadurch ein Verdienst, aber über den historischen Bedingtheiten, denen doch — gerade bei der Tragödie — nur sekundäre Bedeutung zukommt, versäumt er, möchte man fast sagen, den primären poetischen Wert, das Allgemein-Menschliche, das er bei Shakespeare so genial entdeckte, aufzuspüren. Der Schlüssel für diese Erscheinung liegt in der Tatsache, daß von der antiken Tragödie auch das Allgemein-Menschliche in gewissem Sinne historisch geworden war: es liegt in der Veränderung der Weltanschauung, in der Eigenart des antiken Schicksalsbegriffs. Wie hinter aller modernen[3] dramatischen Dichtung die moderne Weltanschauung als Grundlage steht, so ist der Angelpunkt, in dem sich die Tragödie des Altertums bewegt, der antike Schicksalsbegriff. Ging man an diesem *A* und *Ω* der antiken Tragödie vorüber, so war man im Sinne letzten Eindringens in ihren Geist mit Unfruchtbarkeit geschlagen; mochte man noch so Wesentliches und Neues über ihre historischen Bedingtheiten beibringen, es konnten doch alles nur Äußerungen von sekundärer Bedeutung sein. Tatsächlich ist Herder dieses letzte Eindringen nicht ge-

[1] Vgl. die ausführlichen Erörterungen in der Hamb. Dram. (Lessing a. a. O. IX, 337 ff., insbesondere 360): „Hiernach legte er [Maffei] sich auf die Geschichte, auf Kritik und Altertümer; und ich zweifle, ob diese Studien die rechte Nahrung für das tragische Genie sind." (Vgl. auch 362/63.)

[2] XVIII, 82.

[3] „Modern" im weitesten Sinne, im Gegensatz zu „antik", auch mehr negativ, insofern es nur auf den Wegfall des aktiv eingreifenden Schicksals ankommt.

lungen. Und warum nicht? Weil die Eigenart seiner Begabung nicht so weit reichte. Die Verschiedenheit des antiken und modernen Schicksalsbegriffs — das war keine empirisch-historische Einzelheit mehr, auch nichts, was aus dem besonderen Geist eines Schriftstellers zu erklären gewesen wäre; es lag hinter allen historisch-empirisch-konkreten Einzelheiten; es stand über allen diesen. Es berührte schließlich nicht zuletzt die dramatische Komposition. Bei keiner Dichtgattung mußte sich dieser Grundunterschied zwischen Antike und Moderne so deutlich geltend machen wie bei der Tragödie, denn keine andere Dichtart ist so sehr Weltanschauungsdichtung oder kann es wenigstens werden; was in Lyrik, Epos usw. accidens bleiben konnte, mußte beim Drama notwendig integrierender Bestandteil werden. Also nicht nur historisches Verständnis, sondern auch Einsicht in das Wesen des spezifisch Dramatischen war nötig, um die Tragweite jenes Grundunterschiedes zu erkennen. Von einer solchen Einsicht aber war Herder so entfernt wie möglich, und so mußte notwendigerweise, nicht durch einen Zufall, diese Aufgabe von ihm ungelöst bleiben.

Daß Herder tatsächlich die grundlegende Verschiedenheit der antiken und modernen Tragödie, die Bedeutung der Veränderung des Schicksalsbegriffs, der veränderten Art der kausalen Verknüpfung, verkannte, erhellt aus zahlreichen seiner Äußerungen; zum geringen Teil haben wir sie bereits namhaft gemacht[1], ein größerer Teil soll in späteren Zusammenhängen besprochen werden[2]; auch hier einige Beispiele:

XVIII, 321/22: Herder bekennt sich zu dem Glauben, die antike Tragödie, ja selbst der Chor könnten noch einmal wieder erstehen, wenn nur die politisch-sozialen Zustände von damals wiederkehrten.[3] Also sekundäre Faktoren in den Vordergrund gerückt, die primären dramaturgischen gar nicht erwähnt!

XVI, 374: Herder entwickelt den antiken Schicksalsbegriff anfangs durchaus zutreffend, bald mischen sich ihm jedoch moderne Anschauungen hinein. Von der Abhängigkeit vom unabänderlichen

[1] Vgl. Kap. 3.

[2] Vgl. Kap. 7 und 9.

[3] Derselbe Gedanke nur kürzer, auch XVII, 66. Vgl. auch XVII, 111_{96}. Zu dieser Hoffnung ließ sich Herder durch die franz. Revolution anregen. (Vgl. über Herders gänzlich unkritische Stellung zur franz. Revolution: Haym a. a. O. II, 482f.)

Fatum, wie es in der antiken Anschauung herrscht, gleitet er zu der modernen Auffassung über, daß die Nemesis in uns selbst liege. Am Schlusse ist die Verwirrung vollständig; wenn Herder sagt: „... So sprach das griechische Theater ... und so ist es. Wir tragen die Nemesis in uns ...“, so ist damit der Unterschied beider Anschauungswelten völlig aufgehoben.

XVIII, 404 ff.: Mitunter entwickelt Herder eine sehr klare Vorstellung von dem, was wir heute unter dem Begriff „Schicksal“ verstehen, und zwar betont er gerade diejenige Seite des Begriffs, die für die Anwendung aufs theatralische Gebiet wichtig gewesen wäre. Treffend wird in dem Aufsatz „Das eigene Schicksal“ erörtert, „Schicksal“ bedeute so viel als „natürliche Folge unserer Handlungen, unserer Art zu denken, zu sehen, zu wirken“, es sei nichts als die „mit uns fortgehenden Resultate unserer Handlungen und Gedanken“. Hätte sich Herder dieser Einsicht bei seiner Theorie des Dramas erinnert — wovon sich freilich nirgends eine Spur findet —, so hätte er unfehlbar den unüberbrückbaren Gegensatz zur antiken Anschauungsweise und damit den Kernpunkt in den Unterschieden zwischen antiker und moderner tragischer Kunst erfassen müssen.

XVIII, 615: Wie unentwegt Herder, wenn es sich um Stilgesetze handelte, am Vorbild der Alten festhielt, zeigt eine Stelle aus der Handschrift zur 8. Sammlung der Humanitätsbriefe, die von Suphan als Anhang mitgeteilt worden ist; Herder sagt: „... denn in Allen [darüber: den Alten] ist Ein [darüber: eigentlich nur Ein] Richtmaß, eine unzerstörliche Form gegeben zu jeder Gattung von Kunstwerken.“ Keine Spur einer Einsicht also, welche Umgestaltung die Grundlagen der Tragödie durch die moderne Weltanschauung erfahren haben[1].

[1] Es ist bemerkenswert, daß es Herder in der epischen Dichtung nicht entgangen ist, „was der Glaube an ein Schicksal, was die Taten der Götter, ihre Hülfe und Feindschaft gegen Völker und Menschen“ für den Charakter einer antiken Dichtung bedeuten. Unsäglich nennt er es, was diese Faktoren an Ruhe, Milde und hoher Eigenheit in die Komposition Homers gebracht haben. Daß aber eben sie es sind, die das hohe Pathos, die Simplizität, überhaupt das innerste Wesen der antiken Tragödie hervorgebracht haben, und welche entscheidende Bedeutung gegenüber dem modernen Drama diesen Faktoren zukommt, darüber hat sich Herder nie zu einer eindeutig klaren Auffassung durchringen können.

Nun noch ein Weiteres: Wenn man sich mit jenem Grundunterschied auseinandergesetzt hatte, dann vermochte man sich auch darüber klar zu werden, wo trotz jener grundlegenden Verschiedenheit das Allgemein-Menschliche, die Ewigkeitswerte der antiken Tragödie lagen, dann hätte man auch gefunden, daß es trotz aller Verschiedenheiten auch Berührungspunkte zwischen den beiden Phänomenen Shakespeare und Sophokles gibt, daß sie sich eben als bewußt schaffende Künstler berühren, als Darsteller menschlicher Leidenschaften usw. Nicht an dem Maßstab von Regeln — wie etwa Lessing in seiner Auffassung des Aristoteles —, nicht nach rationalistisch-ästhetischen Gesichtspunkten würde man sie dann gemessen haben, sondern etwa von dem Grundgedanken aus, daß auch die höchste Kunst bewußte Kunst ist, daß die dramatisch-technischen Kunstgesetze letzten Endes immer wieder dieselben sind und daß man also wohl fragen könne, wer von beiden der größere Künstler sei[1]. Herder dagegen, dem infolge seiner Uneinsicht in jenen Grundunterschied auch der Weg zur Einsicht in das beiden Gleiche versperrt war, konnte nicht weiter gelangen, als immer wieder das Trennende als ein unübersteigbares Etwas zu empfinden, und eben daher mußte er notwendig Sophokles und Shakespeare „inkommensurabel"[2] finden, was er des öfteren scharf betonte[3]. So ging durch Herder die Brücke, die selbst zwischen antiker und moderner tragischer Kunst noch besteht, verloren; er erweiterte die Kluft zu stark — ein Fehler, der, wie wir sahen, notwendig aus seiner gesamter Veranlagung und Anschauung resultiert. Dies festzustellen, scheint von erheblicher Wichtigkeit.

Eins ist nun bemerkenswert: Herder erfaßte den grundlegenden Unterschied zwischen antikem und modernem Drama in den Werken seiner Frühzeit weit richtiger und klarer als späterhin. Der Unterschied gegen die späteren Äußerungen ist recht erheblich; offenbar erklärt sich dies daraus, daß sich in den Jugendwerken fremde Einflüsse stark geltend machten. Zunächst seien die Herderschen Äußerungen verzeichnet:

[1] Man vergleiche die Auffassung Shakespeares bei den Romantikern, vor allem bei Friedrich Schlegel.

[2] IX, 543.

[3] Siehe etwa noch V, 210; XIV, 149; XVIII, 138 u. mehrere andere Stellen.

I, 18: „. . . Solcher Katastrophen war indessen damals das Publikum gewohnt, und litte sie sogar in Trauerspielen, wo offenbar die Unschuld oft bis ans Ende leidet. Der Agamemnon und Prometheus im Aeschylus, die Trojanerinnen, Hekuba und Andromache im Euripides, ja selbst im Sophokles litten Ajax, Antigone und Oedipus unschuldig und doch ohne Rettung unglücklich. — Wir würden über den Dichter aufgebracht werden; allein sie sahen es bloß mit Mitleiden an — denn ein Orakelspruch, eine traurige Weissagung bedeckte alles!“

Ähnlich II, 157: Als ein Hauptcharakteristikum der griechischen Bühne erklärt es Herder, daß sie durch ihre Bekanntschaft mit blutigen Katastrophen, in denen Unschuldige und Bösewichter siegen, wo sich Brüder morden und Könige Sklaven sind, eine eigene Sittlichkeit bekommen habe. Alles bloß vom Willen der Götter, von einer Prophezeihung des Orakels abhängen zu lassen, das sei eine Ethik, die den griechischen Oedipus so schrecklich und bejammernswert als den Voltaireschen zur bloßen Fabel und zum Abscheu mache.

XXXII, 144: In den Anmerkungen zum 1. Kapitel der Parallele der Tragiker betont Herder ebenfalls, „. . . wie sehr unsere Illusion von der Illusion der Alten verschieden: jene ohne Hoffnung und Ausgang; wir bewundern die Kunst, und haben immer den Ausgang im Auge . . . Bei den Alten war ihr Gott Despot und unmoralisch mächtig . . .“

II, 82/83: Die dramaturgischen Probleme, die das antike Drama bietet, hat Herder selbst ans Licht gezogen, und zwar bereits in der umgearbeiteten 1. Fragmentensammlung — ohne dann in seinem gesamten schriftstellerischen Wirken jemals eine einzige solche dramaturgische Untersuchung durchzuführen. Die große Frage, um die sich alle änderen gruppieren, wäre gewesen, auf welche Weise in Aeschylos und Sophokles das „Epos der Natur zur tragischen Kunst geworden“ ist. Wie aus der Sprache Homers[1] die Sprache theatralischer Kunst ward, was für eine andere Gestalt die Poesie in Aeschylos und Sophokles annahm, da sie jetzt die „Musik des Dialogs und die des Chors unterschied“, wie weit jener noch die Sprache des Lebens selbst mit seiner „singenden

[1] Siehe auch III, 152 über die fortschreitende Verwandlung des Epos in ein Melos usw.

Deklamation“ nachahmen konnte, dieser aber „sich dem hohen Lyrischen näherte“, wie vieles, was man dem theatralischen Gesetzgeber, Aristoteles, „als Eigensinn ausgelegt“ hat, sich aus der Natur der griechischen Theatersprache erklärt und eben hierdurch Bürgerrecht in jenem Zeitalter erhalten, wie in der Tragödie der „Weg des Entsetzens und Erstaunens zur Rührung“ zurückgelegt wird, diese und eine Menge anderer Betrachtungen hätten sich an jene Grundfrage nach dem Wesen der vollendeten griechischen Tragödie angeschlossen. Wir werden noch sehen, daß Herder selbst bei den wenigen jener hier von ihm aufgeworfenen Fragen, die er überhaupt erörtert hat, eine eigentlich dramaturgische Beurteilung nicht zu geben vermochte.

Nun Einiges über die Äußerungen derjenigen Ästhetiker, deren Einfluß der junge Herder ausgesetzt war. Zunächst Youngs Schrift über Originalgenie und Nachahmung; sie war von frischester Wirkung[1]. In ganz unzweideutiger Weise[2] erklärt es der englische Kritiker für einen wesentlichen Unterschied zwischen dem modernen und antiken Drama, daß für uns die Verbindlichkeiten, die der Mensch der Antike der natürlichen Religion schuldig war, durch das Christentum aufgehoben worden sind. Weit bedeutsamer noch sind die Äußerungen Jacquets; zwei ganze Kapitel[3] seiner Parallele verwendet er ausschließlich auf die Frage der Motivierung der Ereignisse, vor allem der Katastrophe, im griechischen und modernen Drama. Wir greifen hier nur einige seiner Gedanken heraus. Klar erkennt Jacquet, daß jenes Phänomen, das man ‚Schicksalsbegriff‘ nennt, in antiker und moderner Tragödie völlig verschieden aufzufassen ist. Im Gegensatz zum modernen Tragiker, so sagt er, ist es dem antiken erlaubt, Stoffe zu wählen, bei dem die Katastrophe die Tugend ins Verderben stürzt. Unter den berühmten Unglücklichen des griechischen Dramas — und zwar sind es gerade die interessantesten und tragischsten — gibt es eine Menge, die ihr Unglück nicht verdient haben. In einer jetzt nicht mehr vorhandenen Übereinstimmung reichten im antiken Drama Religion, selbst Theologie und Dichter sich die Hand. Die Wahrheit der Träume, die Autorität der Orakel, die

[1] Vgl. Kap. 2.

[2] Young a. a. O. vor allem 68.

[3] Vor allem Kap. 3 u. 6, aber auch sonst verschiedentlich.

Kraft der Eide, die unvermeidlichen Anhaltspunkte eines blinden Geschicks und so viele andere „kindische Sachen", die unsere Vernunft verabscheut, spielen eine entscheidende Rolle — je nach Bedarf des Dichters. Ein Traumwort, Eide, Zauber, Orakel, ein unbesiegbares Schicksal, böse Götter, die das Verbrechen befehlen, betrügerische Gottheiten, furienhafte Götter waren für den Dichter immer sichere Quellen, immer bereite Maschinen, mit deren Hilfe die Einbildungskraft sich frei bewegen konnte, ohne sich nach einer solid gestützten Grundlage bemühen zu müssen. Wir haben strenge Dogmen, eine gerechte Vorsehung und Zuschauer, die Freunde des Wunderbaren, Feinde des Falschen sind. Wenn wir einen unschuldig verfolgt sehen, den seine Unschuld nicht vor den schlimmsten Schicksalsschlägen hat schützen können, so scheinen die Schläge, unter denen er zusammenbricht, uns selbst zu bedrohen; ich entdecke in der Schilderung seines Unglücks das Bild eines solchen, das mich bald selbst treffen könnte. Wenn Unschuld und Tugend nicht als Schutzwall gegen die Angriffe des Unglücks dienen, wer müßte da nicht zittern? Über solche Ungerechtigkeit würde der moderne Zuschauer empört sein; er würde sich unzufrieden und betrübt von ihr abkehren.

Man sieht, wie Jacquet sehr wesentliche Unterschiede zwischen antiker und moderner Tragödie feststellt, und zwar gerade dieselben, die auch Herder in den Jugendwerken namhaft macht[1].

Aufs deutlichste betont auch Home, daß sich durch die Veränderung des Schicksalsbegriffs die Grundlagen des Dramas seit den Zeiten des Sophokles bedeutsam gewandelt haben[2]. Die

[1] Wie freilich die unterschiedlichen Momente zwischen antiker und moderner tragischer Kunst zu bewerten sind, vor allem, wo ihr letzter Ursprung liegt, das ist auch dem französischen Kritiker verborgen geblieben. Gestützt auf die falsche Ausdeutung des Aristoteles, die Tragödie solle Schrecken erregen, versucht er den richtig erkannten Unterschied möglichst auszugleichen, indem er bezweifelt, ob die Tragödie denn überhaupt um jeden Preis die Tugend belohnen und das Laster bestrafen müsse. Die Veränderung der gesamten Weltanschauung durch den christlichen Gedanken in Betracht zu ziehen, kommt ihm nicht bei. Daß er mit seiner konstruierten Argumentation selbst nicht recht zu Rande gekommen ist, erweist sein eigener Zweifel an der Stichhaltigkeit seiner Beweisführung.

[2] Das Folgende nach Home a. a. O. II, 126/30.

Menschenopfer, so beginnt der Engländer, kamen nach und nach aus der Gewohnheit. In den Tagen des Sophokles und Euripides waren die Spuren dieses unmenschlichen Gebrauches noch frisch; die Athener konnten unter dem Einfluß der Gewohnheit solche Menschenopfer auf ihrem Theater ohne Widerwillen vorstellen sehen. Die „Iphigenie“ des Euripides ist ein Beweis davon. Aber dergleichen Opfer, die mit unseren Sitten gar nicht übereinstimmen, da sie bei uns Abscheu statt Mitleid erregen, können nicht mehr auf einem neueren Theater mit einiger Anständigkeit aufgeführt werden. Ich muß daher Racinens „Iphigenie“ verwerfen, welche statt der zärtlichen und sympathetischen Leidenschaften Abscheu und Widerwillen erregt. Derselbe Vorwurf trifft auch die „Phädra“ dieses Dichters. Der Autor bemerkt in seiner Vorrede, daß die Leidenschaft der Königin, so unnatürlich sie auch sein möchte, die Wirkung des Schicksals und des Zornes der Götter war. „Aber was geht uns Christen der Zorn der heidnischen Götter an? Wir kennen kein Schicksal in den Leidenschaften.“ Das antike Schicksal kann der Dichter nicht für eine solche Vorstellung auf einem neueren Theater geltend machen. In den „Choëphoren“ des Aeschylus sagt Orest, daß ihm Apollo befohlen, den Mord seines Vaters zu rächen. Demzufolge schließt die Tragödie mit einem Chore, welcher das Schicksal des Orest beweint, der wider seinen Willen in ein Verbrechen gestürzt worden. Kein Mensch, ruft Home, ist in unseren Zeiten fähig, seine Seele zu so unvernünftigen und abgeschmackten Meinungen zu bequemen. Dergleichen Einfall kann auf einem neueren Theater niemals Verzeihung finden.

Soweit Home. — Wenn Herder in den Schriften der früheren Epoche mehrfach die Anschauung äußert[1], ein moralisch ungerechter Ausgang des Stückes werde unseren Widerwillen erregen, so ist dazu auch Lessings Anschauung zu vergleichen; Lessing meint, in der Komödie brauche zwar keineswegs am Ende das Böse bestraft zu werden, wohl dagegen in der Tragödie, da nur ein solcher Ausgang uns mit dem Schicksal versöhne und Murren in Mitleid kehre. Was die Notwendigkeit einer kausalen Verknüpfung der Begebenheiten im Drama anlangt, auf die von Herder in seiner Frühzeit mehrfach hingewiesen wird, so steht

[1] XXXII, 144 usw. vgl. oben.

Lessing fast auf einer höheren Stufe, als der jüngere Kritiker; er betont jene Notwendigkeit oft, so a. a. O. IX, 308: „Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die ineinander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen könne: das, das ist seine Sache ..."[1]

Wir kehren nunmehr zu Herders Stellung zur griechischen Tragödie in den Zeiten seiner Reife zurück und erörtern diejenigen Ausführungen, bei denen es mehr oder weniger nahe gelegen hätte, den entscheidenden Unterschied zwischen dem antiken und modernen Drama gründlich klarzulegen, wo aber Herder dies nicht zu leisten vermochte. Es erscheint nicht unwichtig, sich für eine richtige Bewertung seiner Äußerungen zum antiken Drama zu vergegenwärtigen, wie tief Herder in die Wesenselemente der griechischen Kunst im allgemeinen einzudringen vermochte, hat er doch selbst die Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Arten von Kunst einmal mit den Worten bezeichnet: „Geschmack in einer Kunst weckt den Geschmack in allen Künsten."[2]

Höchst feinsinnige Beobachtungen sind Herder gelungen. Die griechische Kunst, so wird in den Humanitätsbriefen[3] ausgeführt, kannte, ehrte und liebte die Menschheit im Menschen; den reinen Begriff von ihr zu erfassen, war sie unablässig bestrebt. Auf wie wenige Hauptformen tritt die formenreiche menschliche Natur in Gesinnungen, Leidenschaften und Situationen zurück, wenn wir sie mit dem weisen und nüchternen Auge der Griechen ansehen. Durch ein Mittel erreichten die Griechen alles: durch Menschengefühl, durch Einfalt der Gedanken, durch Kultur der Menschheit. Die griechischen Plastiken — sie sind nichts weniger

[1] Was dagegen Mendelssohn anbetrifft, so verkannte dieser den entscheidenden Unterschied zwischen antiker und moderner Tragödie ebenso wie Herder. Vgl. den 83. Lit.-Brief (Teil 5 Seite 107/108). wo bei der Besprechung des Entsetzlichen im Drama zweifelsohne ein Unterschied zwischen antiker und moderner Anschauung hätte gemacht werden müssen.

[2] Vgl. V, 603.

[3] Vgl. für das Folgende XVII, 352—387. — Siehe zur 4., 5. und 6. Sammlung der Hum.-Briefe die vortrefflichen Ausführungen bei Kühnemann im „Herder".

als eine Charakteristik aller Leidenschaften der Seele; die Göttergebilde im Olympus — mehr als in jeder anderen Religion sind sie theifizierte Menschengebilde, sind Menschen zu ihrer höchsten Bedeutung, zur obersten Stufe der Vollkommenheit gesteigert. Herder hat selbst darauf hingedeutet, wie viele Vereinigungspunkte in allen diesen Beziehungen zwischen Künstler und Dichter bestehen, daß nur als Ideale der Humanität, als Denkbilder reiner Formen der Menschheit, die Klage der Elektra um ihren Orest, der Antigone um ihren Bruder Polyneikes, jene ergreifende Szene, in der Aias sein nachbleibendes Kind segnet, die jungfräuliche Iphigenie vor dem Opferaltar, Polyxena am Grabe Achills und so viele andere Szenen in der griechischen Poesie zu verstehen seien, und er bemerkt sogar, wie sehr doch die tragischen Chöre mit ihrer Simplifizierung der Gestalt sich der plastischen Kunst nähern. So war Herder bis an die äußerste Grenze dessen gelangt, wo eine tiefere, eben dramaturgische Auffassung der antiken Tragödie schon fast mit Händen zu greifen war. Zu der Einsicht, daß alle jene Wesenselemente der griechischen Kunst auch auf das Wesen der antiken Tragödie eben als dramatisches Kunstwerk entscheidenden Einfluß geübt haben, wäre von jenem so feinsinnigen Verständnis für jene Wesenselemente selbst nur noch ein sehr kleiner Schritt gewesen. Aber in den Geist der dramatischen Komposition einzudringen, blieb Herder auch diesmal versagt; doppelt zu beklagen, da es selbst nicht mehr fern gelegen hätte, den Grundunterschied zwischen modernem und antikem Drama im innersten Kern zu treffen, warf doch Herder selbst die hochbedeutsame Frage auf, ob außer den Griechen und hinter diesen nicht noch feinere sittliche Ideale möglich seien, und ob diese nicht von mehreren Künstlern bereits gegeben seien! Fast scheint, als habe Herder die Grenzen seiner Kraft deutlich verspürt. Ein Vergleich zwischen Künstler und Dichter dünkt ihm von allem Vorigen das schwierigste Werk, das nicht nur Gelehrsamkeit, sondern auch Verstand und einen wirklichen Künstler- und Dichtersinn erfordere. Dankbar erinnert er, was schon durch Lessing auf diesem Gebiete geleistet worden sei, aber fortsetzen will er dessen Werk nicht; nur die „reinen Ideen" der Kunst will er aufdecken. Seine Vorsicht war allzu berechtigt: wir werden das dürftige Resultat seines späteren Be-

mühens, auch die „reine Idee“ des Dramas darzustellen, noch kennen lernen[1].

Als zweites Beispiel sei nur auf das Fragment „Das Drama“ in der „Adrastea“[2] verwiesen[3]. Auch hier, wo Herder von den Unterschieden antiken und modernen Dramas spricht, hat er das entscheidende Moment nicht einmal gestreift — besonders bemerkenswert, weil die richtige Einsicht hier wiederum sehr nahe gelegen hätte. Er selbst hatte betont, wer beim Drama das Drama vergesse, d. h. die entspringende, fortgehende, sich aus der Verwicklung auflösende Handlung, dagegen an Einzelheiten hafte, der sei von der Erkenntnis des Wesens dramatischer Kunst weit entfernt[4]. Sehr feinsinnig, psychologisch-historisch sehr verständig erörtert er in seinem Fragment, wie in nahezu allen Einzelheiten das griechische Drama vom modernen sich unterscheidet. Da wird wiederum hervorgehoben, daß das griechische Theater Gesang sei und daß man den melodischen Silbenbau der Griechen, ihre Worte, ihre Klänge, ihren Chor, die allein für die Musik eingerichtet waren, nicht in lange Reden umwandeln könne, weil das keinen besseren Eindruck mache als der Tanz Tolltrunkener, die ohne Musik tanzen und sich in mächtigen Perioden dithyrambischer Phrasen die Brust zerarbeiten. Da wird ferner darauf hingewiesen, daß die attische Bühne ihre lokalen Besonderheiten hatte, die nicht wegfallen können, ohne den Eindruck zu verunstalten. Auch die griechischen Sitten seien nicht mehr die unseren, zumal im Verhältnis der Geschlechter[5] gegeneinander. Der Realismus des Euripides brachte Weiber auf die Bühne in einem solchen Grade von Versunkenheit, solche

[1] Vgl. Kap. 9.

[2] XXIV, 369 ff.

[3] Es ist der Erguß, der dem Zorn über Schlegels „Ion“ seine Entstehung verdankt und wegen dieser akuten Bedeutung von Herder zurückgehalten wurde. — Gegen Schlegels „Ion“ richtet sich offenbar auch XXIV, 274/75. Vgl. im übrigen Kap. 3 und 4.

[4] XXII, 275.

[5] Die Veränderung in der Stellung der Frau seit der Antike bemerkt auch Lessing: „Es war sehr in der Denkungsart der alten griechischen Frauen, daß sie ihren Abscheu gegen die Mörder ihrer Männer überwanden und sie zu ihren zweiten Männern annahmen, wenn sie sahen, daß den Kindern ihrer ersten Ehe Vorteil daraus erwachsen könne“ ... etc. (a. a. O. IX, 384).

Greuel verübend, wie wir auf dem tragischen Theater nicht mehr sehen wollen, denn es widerstrebt uns, das schwache Geschlecht in einer Häßlichkeit von Entschlüssen oder Erinnerungen zu sehen, die uns alles Mitgefühl raubt[1]. Nicht zuletzt sind die harten Begriffe von Schicksal, das verhaßte Geschlechter unerbittlich bis zum letzten Umsturz verfolgt, von Rachegöttinnen usw. dem modernen Empfinden völlig fremd geworden. Vor allem aber war das griechische Theater ursprünglich gottesdienstlich, und da aus Gesängen dieser Art erwachsen, behielt es seine alte Verehrung gegen Orakel, Götter, Heroen und alles Heilige bei; uns sind auch diese Anschauungen fremd geworden; unmöglich daher, sie auf die moderne Bühne zu verpflanzen. Den ganzen Umkreis von Einzelfakta, die das Wesen der modernen Bühne gegenüber der antiken einschneidend verändern, hat Herder so ans Licht gezogen: konnte es jemals näher liegen, alle jene einzelnen Faktoren zusammenzufassen und den entscheidenden Schluß auf den Kernpunkt des Dramas, eben das Dramatische im Drama, die Konzeption der Handlung zu ziehen. Von Veränderung des Schicksalsbegriffs, von Einwirkung antiker religiöser und mythologischer Vorstellungen auf das Theater hatte Herder gesprochen, und trotz alledem nirgends die Einsicht, daß diese Vorstellungen das Wesen der antiken dramatischen Konzeption grundlegend bestimmt haben, daß eben der veränderten Weltanschauung halber im modernen Drama eine von Grund aus veränderte, ungleich vertiefte Auffassung der dramatischen Komposition, Verknüpfung usw. Platz gegriffen hat und daß beide deshalb ganz verschiedenen Gesetzlichkeiten unterworfen sind. Einige weitere Beispiele:

X, 344: Herder betont wiederum, daß bei den ältesten Griechen, so auch bei den Tragikern, „alles . . . in den Händen der Götter und im Knoten des unüberwindlichen Schicksals" sei. Klarer ausgesprochen konnte das hervorstechendste Charakteristikum der griechischen Tragödie nicht werden; desto bemerkenswerter, daß Herder die Bedeutung dieses Unterschieds gegenüber

[1] Siehe zu dieser Frage auch den Aufsatz „Iduna oder der Apfel der Verjüngung" (XVIII vor allem 497₂₁: „Geh' mit deinen Griechinnen und Römerinnen und laß mir das Ideal eines deutschen Weibes, wie es in nordischen Liedern und Sagen erscheinet . . ."). Vgl. auch V, 552.

dem modernen Drama wiederum nicht erkannt hat. Ähnlich hat er XII, 53/54 auf die ganz verschiedene Seelenverfassung der antiken und modernen Künstler hingewiesen. Es ist unnütz, meint er, sich in den inneren Zustand des antiken Menschen hineintaumeln zu wollen, da wir nicht zum mindesten wissen, wie es mit ihrer Seele beschaffen war. Wüßten wir es, warum gestalteten wir unsere Seelen nicht so und brächten Werke hervor, „die, was das Göttliche anbetrifft, [etwa] einen . . . Aeschylus beschämen?“ Trotzdem fehlt auch hier jeder Schluß auf die Unterschiede zwischen antiker und moderner dramatischer Kunst.

Mit dem antiken Schicksalsbegriff im griechischen Trauerspiel hat sich Herder des öfteren beschäftigt, so übersetzte er unter der Überschrift „Das Schicksal“ den Schlußchor des 2. Aufzugs der „Antigone“[1]. In dem ersten Abschnitt dieser Verse ist das Typische des antiken Schicksalsbegriffes, wie er im Trauerspiel eine so entscheidende Rolle spielt, aufs deutlichste ausgesprochen — kaum begreiflich, daß Herder auch an dieser Stelle die Bedeutung jenes Faktors gegenüber dem modernen Empfinden nicht zu erkennen vermocht hat[2]. — In ähnlicher Weise betont er auch in dem kleinen Gedicht „Die tragische Muse“[3] mit Nachdruck das Walten des Schicksals über Götter und Menschen, ohne daraus einen Unterschied zwischen antiker und moderner Tragödie abzuleiten.

Durch alle diese Äußerungen wird man mit Notwendigkeit zu der Feststellung zurückgeführt, von der wir im 3. Kapitel ausgingen: Was Herder beim griechischen Drama interessierte, sind gar nicht die dramatischen, sondern vielmehr die allgemeinpoetischen, oft undramatischen Faktoren.

Aber es ist nicht einmal das griechische Element speziell, sondern ganz allgemein das Ursprüngliche, Naturhaft-Einfache, echt Empfundene dieser Dichtungen, was Herder fesselt, oder, um mit seinen Worten zu sprechen: „Diese Poesie war nicht Kunst, sondern Natur, Beschaffenheit der Sprache, Notgedrungenheit des Zwecks, der Wirkung.“[4] Neben der griechischen liegt

---

[1] Etwa 1796 (vgl. XXVI, 481).

[2] XXVI, 175/76.

[3] XIX, 664.

[4] X, 15.

Herder von diesem Gesichtspunkte aus besonders die hebräische Poesie am Herzen; Verbindungslinien zwischen beiden, kühne Gegenüberstellungen sind bei ihm nicht ganz selten. Einmal ist ihm Hiob der „Kollege" des Aeschylus[1], ein andermal stellt er die Szene aus Aeschylus „Persern", in der der Geist des Darius unter den Chorsängern erscheint und über das Schicksal des Perserreiches weissagt, in unmittelbare Parallele zu Sauls Totenbefragung zu Endor[2]. Stets aber sind es einzelne Szenen, Bilder, Motive, von ursprünglicher, echter Empfindung zeugend, die seine Teilnahme erwecken. Daß alle diese frühesten Dichtungen die Begebenheiten früher Zeiten in ihrer ganzen poetischen Einfalt widerspiegeln, ohne Zutaten der Reflexion, daß eben das Erleben jener frühen Geschlechter selbst Poesie war[3], das ist es, was Herder diese Dichtungen so anziehend macht. Ganz von diesem Standpunkte aus ist bei ihm auch das griechische Drama gesehen; es ist sofort klar, wo die Grenzen dieser Auffassungsweise liegen: solange die Tragödie in primitiven Anfängen steckte, noch ursprünglich, volksmäßig, kunstlos war, für so lange ist Herders Erklärungsweise vortrefflich; sobald sie in ihrer Fortentwicklung aber mehr und mehr zur Kunstpoesie ward und schließlich die durchdachtesten künstlerischen Leistungen hervorbrachte, eben in demselben Maße wird Herders Anschauungsweise unzulänglich; den Schritt von der Stufe primitiven Ausdrucks der Leidenschaften zur bewußten künstlerischen Gestaltung vermochte er in seiner nacherlebenden Kritik nicht mitzumachen.

Am allerdeutlichsten wird dies Letztere an seiner Behandlung der Frage: Musik und Poesie im griechischen Drama. Oft und eingehend hat Herder dargelegt[4], daß die Entstehung des griechischen Trauerspiels in der Verbindung von Poesie und Musik ruht[5]. Nun aber betont er ausdrücklich gegen

[1] X, 15.

[2] XII, 181.

[3] Ebenda, vgl. auch 177/182.

[4] Vgl. Kap. 3.

[5] Auch die Verbindung von Poesie, Musik und Geberdenspiel gehört übrigens zu den Momenten, die Herder in der hebräischen Poesie wiederfindet, wie er denn überhaupt betont, daß sie allen poetisch-musikalischen Nationen in ihrer Frühzeit eigen gewesen sei. (XII, 179.) Jedoch verkennt er den Unterschied zwischen griechischer und hebräischer Kunst keines-

Brown[1], daß diese Vereinigung nicht ewig andauere, sondern nur im primären, naturhaften Zustande der Kunst stattfinde. Mit der zunehmenden Verfeinerung der beiden Zweige, mit dem Beginn der eigentlichen Kunst, schwinde die Verbindung. Durch Kunst, so sagt Herder an anderer Stelle[2], werden die Schwestern Musik und Dichtung getrennt. Im griechischen Trauerspiel der Blütezeit muß demnach diese Trennung vollständig gewesen sein, denn Herder bemerkt ausdrücklich, die Griechen seien zu dieser Zeit das aufgeklärteste Volk gewesen[3]. So weit geht seine Darlegung; hier aber bleibt sie stehen. Wie sich die Dichtkunst nach ihrer Trennung von der Musik im griechischen Trauerspiel weiter entwickelt hat — und diese Frage wäre für die Kenntnis der vollendeten griechischen Tragödie von erheblichster Wichtigkeit gewesen —, davon erfahren wir kein Wort. Höchst bezeichnend ist in dieser Hinsicht der Aufsatz „Cäcilia“ in der 5. Sammlung der „Zerstreuten Blätter“. Statt aller dramaturgisch-ästhetischen Entwicklung sagt Herder leichthin: „Es war Natur der Sache [!], daß . . . bei den Griechen aus dem Chor und Dithyramb die Tragödie ward und diese in natürlichen Stufen fortging.“[4]

Zu einer klaren Entscheidung der Frage nach den musikalischen Elementen im griechischen Drama ist Herder niemals gekommen; für die Entwicklungsgeschichte der Tragödie ist seiner

---

wegs: „Es ist ein Trugschluß, erklärt er, wenn man sich durch das Wort „Chöre“ blenden läßt. Ein hebräischer und griechischer Chor sind gar nicht einerlei Sache.“ (XII, 210.) — Auf eine geringfügige sprachliche Parallele, die Herder zwischen Jeremias Kap. 1, 12 und entsprechenden Stellen des griechischen Trauerspiels zieht, sei bei dieser Gelegenheit hingewiesen: um das לרא zu erklären, verweist er auf das entsprechende *οϊ φιλοι, οϊ εγω φιλοι* der griechischen Trauerspiele und Chöre. (XII, 339.)

[1] XII, 177f.

[2] XII, 249.

[3] XIV, 124; ebenso wird XXVII, 171 ausdrücklich zwischen „Natur- und eigentlicher Kunstpoesie“ der Griechen unterschieden. — Heute ist die Trennung von Musik und Dichtung so vollständig, daß Herder sagen kann, den modernen Menschen mute es fast sonderbar an, wenn der Grieche der ältesten Zeit die Musik als Schwester der Schauspielkunst preise. (XIV, 103.) Aus solchen Äußerungen erhellt, wie wenig gegründet der Versuch K. Grunskys (Bayreuther Blätter XXII, 1899) ist, Herder zum Vorläufer des Wagnerschen Musikdramas zu stempeln.

[4] Vgl. XVI, 265.

Subjektivität das musikalische Element unzweifelhaft wichtiger als das poetisch-dramatische; dieses, nicht jenes ist sein Ausgangspunkt. Herder argumentiert so: „Die Musik ist Bewegung und liebt Bewegung. Sie will nicht nur stark nuanciert sein, sondern fordert Abwechselung, Handlung. Ihrer Natur nach selbst ist sie Melodrama; dies schaffet sie in Tönen; die Griechen belebten es mit Gestalten.“[1] Selbst die Dramen des Sophokles und Euripides erfaßt Herder letzten Endes mehr melodramatisch als dramatisch[2]; es sei an eine Stelle in der „Ältesten Urkunde“[3] erinnert. Ganz lyrisch empfunden ist es, wenn Herder dort hervorhebt, die griechischen Tragiker hätten „in so sinnlicher und rührender“ Weise darzustellen gewußt, was der Anblick des Lichtes den Unglücklichen sei, so jene klagende Elektra bei Sophokles und Iphigenie bei Euripides:

„ω φαος αγνον και γης
ισομοιρος αηρ, ως μοι
πολλας μεν θρηνων ωδας etc.
Κ'ουκετι μοι φως
ουδ' αελιου τοδε φεγγος“ etc.

Durchgängig, nicht nur für die griechische Tragödie, dürfte Herder die Verbindung von Poesie und Musik zu eng gefaßt haben;

[1] XX. 323.

[2] Vgl. Kap. 3; außerdem XXIII, 323, 329 ff. — Wie großen Wert Herder auf das musikalische Element etwa bei Sophokles legte, beweist seine Wertschätzung jener Verse aus der griechischen Anthologie, in denen dieses musikalische Element besonders hervorgehoben wird; siehe XV, 213116, dazu das Epigramm „Die Jungfrau auf Sophokles' Grabe“ (XXVI, 44/45, Nr. 35). — Vgl. mit der Auffassung der griechischen Tragiker bei Herder etwa die Auffassung Lessings; Lessing über die Kunst des Aeschylos siehe a. a. O. VIII. 317. 320, 323 usw. . . . Den Realismus des Euripides tadelt Lessing zuweilen ebenso, wie wir es bei Herder kennen gelernt haben (a. a. O. XV, 428). Dagegen spendet er Euripides höchstes Lob: a. a. O. IX, 389. — Über die Unterschiede Sophokleischer und Euripideischer Kunst vgl. auch Hamann. a. a. O. II, 222. — Hamann schätzt ebenfalls den „philosophischen“ Sophokles höher als Euripides, der sich zu „sehr zum Geschmack des Parterre heruntergelassen [und] in der Bildung seiner Personen und ihrer Sitten den herrschenden Vorurteilen des großen Haufens geschmeichelt zu haben“ scheine. — Alle diese Urteile mögen für die Entwicklung der Herderschen Anschauungen nicht ohne Bedeutung gewesen sein.

[3] VI, 220.

dies beweist etwa der Aufsatz „Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre?"[1]: „Übrigens bleibt's dabei, Schwester, so heißt es da, daß wir beide, Poesie und Musik, zusammen gehören, und vereint die größeste Wirkung hervorbringen; ... eigentlich schließe ich [die Tonkunst] alles dies, Modulation, Tanz, Rhythmus, in mich. Der Tonkünstler dichtet, wenn er spielt, so wie der echte Dichter singt, wenn er dichtet." Ganz klar scheint sich Herder über die Grenzen von Poesie und Musik selbst nicht gewesen zu sein; dies zeigt sein Wunsch, zur Bearbeitung dieses Problems möge noch einmal ein Lessing erstehen[2]. —

Was Herder endlich sonst noch über das Wesen des klassischen griechischen Dramas sagt, ist ebenfalls unbefriedigend. Über ebenso verworrene wie unkünstlerische Äußerungen kommt er nicht hinaus[3]. Genie und Vernunft, Überlegung, gepaart mit fühlenden Kräften, waren es, die das griechische Trauerspiel von Thespis' Karren zu Aeschylus' und des großen Sophokles Geschmack erhoben. Das Rohe, Feierliche, Leere, Kalte „ließ man hinweg", das Wirksame, Handlungsvolle „hob man auseinander"; Einheit und Mannigfaltigkeit vereinten sich, „da ward Geschmack Schönheit". Von diesem „festen Ziel der Überlegung des Einen", der Handlung, wandte sich Euripides zu seinem Schaden weg; durch seine sokratischen Reden hat die Bühne nichts gewonnen. Man sieht: immer wieder bietet Herder mehr psychologische Genese als theoretisch-dramaturgische Begriffsbestimmung; immer wieder verfällt er in den Fehler, das Wesen des vollendeten griechischen Dramas in seine Entstehungsfaktoren aufzulösen. Nicht als in sich geschlossenes Kunstwerk mit bestimmten Stilgesetzen betrachtet er es, sondern als „Naturblume der Zeit, aus Veranlassungen des damals lebendigen Geschmacks hervorgewachsen, wie Jahrhunderte vorher die Märchen und Rhapsodien der Aoiden". „Sophokles entstand wie Homer und Pindar wie alle beide."

---

[1] XV, 237 $_{158}$f.

[2] L. B. I. 2, 195; vgl. auch IV, 120. — Über Lessings Stellung zur Musik vgl. Annemarie Deditius, Theorien über Poesie und Musik. München 1918.

[3] Das Folgende nach „Ursachen des gesunkenen Geschmackes ..." V, 607 16.

Am allergrellsten aber treten die Mängel der Herderschen Auffassungsweise zu Tage, wenn er sich über den Verfall des griechischen Trauerspiels ausläßt. Es ist hier besonders auf das 13. Buch der „Ideen"[1] zu verweisen. Warum waren die griechischen Trauerspieldichter eben Trauerspieldichter, und warum dichteten dieselben Männer nicht etwa in epischer Form? Weil, so erklärt Herder, nachdem Homer gesungen hatte, in seiner Gattung kein zweiter Homer mehr denkbar war! Und warum ging das griechische Trauerspiel zugrunde? Weil die Gegenstände des Trauerspiels sich erschöpften; von den Nachfolgern der großen Dichter konnten sie nur verändert, d. i. in einer schlechteren Form wiederholt werden, weil die bessere, die höchst schöne Form mit jenen Mustern schon gegeben war[2]. Und warum wurde schließlich Aristophanes Lustspieldichter? Weil er einen Sophokles im Wesen seiner Kunst nicht mehr hätte übertreffen können! Darum, sagt Herder wörtlich, wählte der kluge Aristophanes eine andere Laufbahn! Man sieht, zu welch unkünstlerischen Aussprüchen es führt, wenn man das Wesen einer Sache mit seinen kulturhistorischen Bedingtheiten verwechselt. Es rächt sich bitter das völlige Fehlen des ausgleichenden ästhetisch-dramaturgischen Gesichtspunktes in Herders Kritik; tatsächlich ist in seiner Auffassungsweise dem freien Wirken der Persönlichkeit kein Spielraum gelassen, und so sehr sich Herder bemüht, empirisch zu verfahren, so rationalistisch-konstruiert klingt doch, was er sagt, eben weil er einen an sich berechtigten Gedanken in einseitigster Weise auf die Spitze getrieben hat. Nicht nur dem dramatischen, sondern dem künstlerischen Genius schlechthin hat er nicht ge-

[1] XIV, vor allem 148.

[2] Denselben Gedanken mit fast denselben Worten hat Herder schon 12 Jahre vorher in den „Ursachen des gesunkenen Geschmacks . . ." ausgesprochen; die betreffende Stelle lautet: „Die Gegenstände der Bühne aus dem Kreise der griechischen Fabel, die sie den Cyklus nannten, waren erschöpft: man wählte schlechtere oder behandelte die vorigen neu, d. i. schlechter. Der erste glückliche Blick war von den Meistern des Dramas geschehen; die Muster standen da und verschatteten den Nachfolgern die Sonne." (V, 618.) — Übrigens ist nicht einer der Gedanken über das griechische Trauerspiel, die Herder in den „Ideen" zum Ausdruck bringt, originell; sie finden sich alle schon verstreut in den verschiedenen Preisschriften der vorhergehenden Periode.

recht zu werden vermocht. So sucht er in der Vorlesung „Über die menschliche Unsterblichkeit“[1] Phänomene wie Sophokles und Aristoteles lediglich als notwendiges Produkt kulturhistorisch-naturwissenschaftlicher Entwicklungsgesetze zu begreifen, ohne dem freien Spiel der gewaltigen Persönlichkeit auch nur die geringste Würdigung zuteil werden zu lassen.

Das Gesamturteil über Herders Stellung zum antiken Drama hat daher zu lauten: durch seine von eminentem historischen Verständnis getragenen lichtvollen Ausführungen über einzelne Wesenselemente des griechischen Dramas lieferte Herder zwar Prolegomena zu einer künstlerischen Erfassung desselben, bereitete vor allem den Boden für eine richtige Einstellung des Urteils. In das innerste Wesen dieser Kunst, die dramatisch-technische Komposition, vermochte er dagegen nicht einzudringen; eine rein ästhetische Würdigung blieb ihm versagt; den gewaltigen künstlerischen Persönlichkeiten der antiken Tragiker insbesondere hat er in keiner Weise gerecht zu werden vermocht.

Kapitel 7.

Herder und die Theorie des Aristoteles.

Das Wesen des Herderschen Denkens und das Wesen der Theorie sind unvereinbare Gegensätze. Kaum wird die grundsätzliche Verschiedenheit Herderscher und Lessingscher Denkweise so offenbar wie in dem Verhältnis beider zu Aristoteles, und selten wird andererseits das vollständig Unrationale, rein Intuitive der Herderschen Konzeptionsweise so deutlich wie in seiner völligen Verständnislosigkeit für den antiken Theoretiker.

Was bei Herder unter „Theorie“ zu begreifen ist, ist nicht das, was man gemeiniglich unter diesem Begriff versteht. Für gewöhnlich, so vor allem bei Lessing, hat die Theorie als reines Verstandesprodukt, als kritische Analyse von Kunstgesetzen zu gelten; sie geht der praktischen Anwendung voraus. Nicht so bei Herder: was er „Theorie“ nennt, ist vielmehr das verallgemeinerte Ergebnis seiner sympathetischen Reproduktion der poetischen Erscheinung. Herder lebt sich in die individuelle Eigenart des

[1] „Zerstreute Blätter“ 4, 1791 (XVI bes. 45).

Werkes hinein und entnimmt aus ihr die allgemeinen Sätze. Selbst für die Theorie macht er seinen empirisch-historischen Standpunkt geltend, verunreinigt also von vornherein die reine Bedeutung des Begriffs. Es ist schlechthin unmöglich, erklärt er[1], daß eine philosophische Theorie des Schönen in einer Kunst sein kann ohne Geschichte. Nicht bloß, was die Einzelheiten betrifft, selbst der theoretische Begriff des Ganzen bleibt ohne Geschichte immer schwankend. Zwar lassen einzelne historische Artikel einen Anblick des Ganzen erst dann zu, wenn das empirisch Gegebene (Herder sagt: die Geschichte) erschöpft ist, aber gewiß ist, daß in der Ästhetik ein theoretischer Begriff niemals wie in Metaphysik oder Mathematik aus bestimmten oder gar willkürlichen Ideen erwächst, sondern sich aus vielerlei Konkretis zusammensetzt. Man sieht, ein solches Verfahren wie das Herdersche kann den Namen einer Theorie nur mit Einschränkung beanspruchen. Vor allem aber ist der Wert des Ergebnisses von dem Grade des Gleichgestimmtseins des Untersuchenden und des Untersuchten abhängig, denn nur in dem Beurteiler kongeniale Schöpfungen vermag jene Methode einzudringen. Wenn Herder einmal sagt[2]: „Ein Mensch mit innigem Empfindungsvermögen fühlt sich in jeden Gegenstand tief hinein und empfindet also weniges, aber viel. Er hat nur seine ihm ähnlichen Situationen, auf denen er aber lange ruhet und seine Seele ihnen einzuverleiben scheinet", so hat er sich damit selbst aufs treffendste charakterisiert und zwar gerade dasjenige Moment hervorgehoben, das für seine Stellung zur Theorie — im allgemeinen, wie im besonderen zu der des Aristoteles — von hervorragendster Bedeutung ist. Wir wissen, wie begrenzt Herders Einsicht in dramatische Stilgesetze war[3]; somit läßt sich von vornherein annehmen, daß seine Interpretation des Aristoteles nur von geringem Verständnis für die Theorie des Stagiriten zeugen wird[4].

---

[1] Vgl. V, 380.

[2] Vgl. VIII, 256.

[3] Vgl. Kap. 5.

[4] Andererseits ist freilich sehr wohl möglich, daß Herder bisweilen mit seiner ureigensten intuitiv-empirischen Manier zu den gleichen oder ähnlichen Resultaten gelangte wie Aristoteles, nur würde man den Ursprung solcher „Übereinstimmungen" nicht gröblicher verkennen können, als wenn man diesen in einem theoretisierenden Verständnis für die Theorie des Stagiriten suchen wollte.

Das Interesse für die Aristotelische Theorie der Tragödie war bei Herder in keiner Epoche seiner Entwicklung sehr rege; immerhin ist es am Ende seines Wirkens größer als zu Beginn. Was Herders Stellungnahme zu den Anschauungen des Philosophen betrifft, so ist sie keineswegs eine ganz eindeutige und mit ein paar Worten fixierbare.

Zunächst ist zu beachten, daß Herder zwischen zwei Anschauungen schwankt. Einmal vermag er nicht, das mit so großer Schärfe und Sicherheit aufgestellte Urteil Lessings über den unveränderlichen Wert des Aristoteles umzustoßen. Im Anschluß an den Hamburger Dramaturgen preist er vielmehr Aristoteles als Mustertheoretiker. Trotzdem ist bei eingehender Untersuchung daran zu zweifeln, ob dieses Urteil der unbedingten Anerkennung seiner innersten Meinung entspricht. Erstens nämlich ist zu beachten, daß Herder allem Theoretisieren und Abstrahieren in höchstem Maße abgeneigt ist. Diese Abneigung hat auch vor Aristoteles nicht Halt gemacht. Zwar will er zugeben, daß Aristoteles — wie überhaupt die antiken Theoretiker — Wertvolleres geleistet hat als die ins Blaue hinein abstrahierenden modernen Kunstrichter, aber den Äußerungen des Philosophen über Wesen, Zweck und Wirkung der Tragödie gegenüber bewahrt er trotzdem ein starkes Maß von Skepsis, ja zuweilen erfahren diese völlige Ablehnung. Wenn Herder daher in dem „Drama"-Kapitel der „Adrastea" jenen wieder uneingeschränkt als Muster hinstellt — in offenbarem Widerspruch mit seinen früheren Äußerungen —, so ist sehr zu vermuten, daß er hier Aristoteles nur als Mittel zur Verstärkung seiner eigenen Anschauungen, vor allem aber als Kampfmittel gegen die verhaßten Klassiker benutzt hat[1]. Diese Auffassung gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man bedenkt, daß für Herders Zweck — Aufstellung einer ethisch-humanistischen Dramaturgie gegen die rein ästhetische der Dioskuren — Aristoteles tatsächlich ein hervorragender Bundesgenosse werden konnte, da ja die moralisierende Ausdeutung der Katharsis-Theorie die herrschende war. Betrachtet

[1] Eine solche nicht eben ganz saubere Methode würde Herders Verhalten in ähnlichen Fällen nicht widersprechen; wer Hayms Biographie daraufhin durchliest, wird diese Tatsache bestätigt finden; im übrigen möge auch diese Arbeit zu ihrer Erhellung einiges beitragen.

man aber Herders Aristoteles-Interpretation unter diesem Gesichtspunkt polemischer Tendenz, so wird man von Anfang an keine objektiv-kritische, sondern nur eine subjektiv-gewaltsame Auslegung erwarten können — eine Annahme, die sich bei einer kritischen Analyse des „Adrastea"-Aufsatzes voll und ganz bestätigen wird.

Für alle soeben aufgestellten Behauptungen nunmehr eingehende Beweisführungen:

Zunächst Aristoteles in Herders Frühzeit. Suphan[1] scheint anzunehmen, daß sich Herder mit dem antiken Philosophen erst um 1784 zu beschäftigen angefangen habe. Er erklärt, der jugendliche Autor sei durch Kant mit einem Vorurteil gegen Aristoteles erfüllt worden. In den Arbeitsheften der ersten sechs Jahre (bis Ende 1769), die sonst den Philosophen einen breiten Raum gönnen, habe sich von Aristoteles-Exzerpten nichts vorgefunden. Später dagegen sei dem Verfasser der „Ideen" Aristoteles etwas wert geworden[2]. Es wäre ein Irrtum, aus diesen Angaben Suphans schließen zu wollen, daß sich Herder in jenen ersten Jahren überhaupt nicht mit Aristoteles befaßt habe. Verschiedene Stellen aus den Werken dieser Epoche erweisen das Gegenteil: so I, 314, wo Herder sogar auf einige weniger hervorstechende Partien der Poetik hinweist, nämlich auf die wenigen Worte des Aristoteles über Dithyramben[3]; ferner III, 78_{113}, wo auf Ethik Nik. I, 1, 2, hingedeutet ist; III, 170 (Anspielung auf Poet. 5, 1); IV, 450, wo eine Stelle aus Aristoteles' „*Περὶ ζῴων γενέσεως*" (siehe IV, 508 oben) herangezogen ist[4].

Der Umfang der späteren Aristoteles-Studien Herders ist unumstritten; die wichtigsten Äußerungen finden sich im Shakespeare-Aufsatz[5], in den verschiedenen Preisschriften[6], vor allem

---

[1] Vgl. II, 376 f. zu 192.

[2] Zum Beweise zitiert Suphan eine Stelle aus einem Brief Herders an Friedrich Heinrich Jacobi. (Vgl. II, 376 u. Düntzer A. II, 266.) Aus diesen Worten scheint Suphan mehr zu schließen, als zulässig ist; die Stelle beweist nur, daß sich Herder damals mit Aristoteles beschäftigte; daß es das erste Mal war, ist ein voreiliger Schluß. Vgl. im übrigen die weitere Darstellung dieses Kapitels.

[3] Kap. 4, Nr. 12 (A. Stahrs Ausgabe, S. 80/81).

[4] Über die Anregungen, die dem jungen Herder für ein Studium der Aristotelischen Poetik zur Verfügung standen, vgl. unten.

[5] Siehe V, 212/13.

[6] Vgl. IX, 304/5.

in der Schrift über die „Wirkung der Dichtkunst . . .“[1] und im 4. Stück der Adrastea[2]; gelegentliche Bemerkungen auch in zahlreichen anderen Schriften.

Nunmehr zuerst die zustimmenden Urteile zu Aristoteles:

I, 465 „ . . . Da Aristoteles' Poetik in diesem Teil verloren gegangen: so haben sich wenige an eine Arbeit wagen wollen, in der ihnen niemand unter den Alten vorgearbeitet hat, und die wenigen, die sich daran gewagt, wiegen zusammen nicht so viel, als der einzige Aristoteles wiegen würde.“

V, 280 (Rezension über Batteux): „Um mich nicht auf meine Landsleute mit dem Schein der Parteilichkeit berufen zu dürfen, sehe man einmal, wie Aristoteles über die Dichtkunst philosophiert hat . . .“

V, 374: Herder spricht von den Alten, die „nie über allgemeinen ästhetischen Flitterkram räsonnierten, sondern eben im einzelnen der Anwendung die schönsten, treffendsten Regeln gaben: wie . . . Aristoteles [und] . . . Horaz . . . zeigen.“

XVIII, 139: „Aristoteles' Poetik hat Fabel, Charaktere, Leidenschaften, Gesinnungen unübertrefflich geordnet.“

XXII, 222: „Das Reich der wahren Kritik ist nur ein Reich durch alle Zeiten; Aristoteles und Lessing rücken dicht aneinander . . .“[3]

Diesen verhältnismäßig wenig zahlreichen Beispielen für Wertschätzung des Philosophen sind eine weit größere Anzahl von solchen gegenüberzustellen, die das genaue Gegenteil beweisen. Abgesehen von Aristoteles, hatte Herder von jeher eine unbezwingliche Abneigung gegen alles Abstrahieren und Theoretisieren; dafür zunächst einige Beispiele[4]:

II, 98/99: Herder führt aus, die bilderreiche Poesie der Muttersprache sei ein gewaltiger Berg, gegen den alle philosophischen Abstraktionen sich nur als ein „künstlich aufgeworfener Maulwurfshügel“ darstellten. In der „freien Sprache des Lebens“ sei die „Untersuchung abstrakter Sätze“ weit „fruchtbarer und

---

[1] VIII. 376ff.

[2] XIII. 249ff.

[3] Über Aristoteles in der „Adrastea“ vgl. unten.

[4] Die folgenden Beispiele sind allen Entwicklungsstufen des Herderschen Geistes entnommen.

sicherer" als in den engen und dunklen „Wortschranken", die seit Aristoteles [!] vorgesteckt waren.

II, 292: Auch in seinem Urteil über Abbt zeigt sich Herders Abneigung gegen Abstraktion und Regel: ausdrücklich lobt er, daß Abbts Geschmack und Urteil auf Empfindung, nicht wie bei fühllosen Kunstrichtern auf Regeln gebaut sei.

VIII, 267: Herder legt dar, die abstrakte, kalt empfindungslos denkende Seelenlehre habe nie etwas zur wirklichen Erkenntnis der Seele beigetragen; was der Metaphysiker menschliche Seele nenne und in den düsteren Glanz von Abstraktionen kleide, sei ein heuchlerisches Hirngespinst; der Mensch von gesunden Sinnen, vor allem der Dichter, kenne es nicht. Daß bei Metaphysikern gewöhnlich Kopf und Herz unermeßlich weit entfernt sind, scheint Herder ausgemacht[1].

XV, 565: In „Bild, Dichtung und Fabel" führt Herder einen scharfen Kampf gegen Abstraktion und Deduktion und tritt ebenso energisch für induktive Methode, auch bei der Interpretation des Aristoteles[2], ein.

IX, 289ff.: Daß alle abstrakte Wissenschaft nur dann leistungsfähig sein kann, wenn sie sich auf dem Empirischen aufbaut, hat Herder in der Schrift „Über den Einfluß der schönen in die höheren Wissenschaften" zu zeigen gesucht[3].

XVIII, 515: „Was verderbte die Poesie bei Griechen und Römern? außer anderen bösen Einflüssen eine gestaltlose Abstraktion."[4]

IX, 499/504: Abstraktionen haben nach Herders Ansicht nur Sinn, wenn sie aus der Empirie abgeleitet, niemals aber, wenn sie vom Empirischen unabhängige Verstandesprodukte sind. Weichen die Gegenstände in ihrer Fülle hinweg, so entwickelt er, und will man den Dunst der warmen Abstraktion als solchen, ohne jene, unmittelbar haschen und nachempfinden, im Augenblick wird alles Lüge, Nachäffung, kalte Wortschwärmerei. Daher dann die Faselei von „Abstraktionen des Gefühls, die man nie empfunden". Es ist ein Unding, das Gefühl von den Resultaten des Verstandes

[1] V, 456.

[2] Vgl. unten.

[3] Siehe besonders IX, 297 $_{152}$.

[4] Vgl. zu XVIII, 515 auch Kap. 4.

abhängig machen zu wollen, denn gerade auf diesem Wege entsteht „keine unmittelbare Wirkung." „Der Gaul steht hinter dem Karren, und nun, Fuhrmann, fahre!" Der Spekulant, der sich von aller Menschenempfindung lossagt, ist ein Tor. Allemal rächen sich seine Naturwidrigkeiten; alles, was Taumel ist, geht vorüber; Schmetterlinge bloß geistiger Empfindung lassen nichts als Raupengeschmeiß hinter sich.

IX, 444: Daß Herders Abneigung gegen alle Abstraktion auch vor Aristoteles nicht Halt macht, beweisen folgende Worte aus einer Rezension von 1776: „Wo Aristoteles die Theorie seiner Wissenschaft mit allgemeinen Lehrsätzen und Hirngespinsten von Abstraktionen anfing: . . . die Hirngespinste sind untergegangen und haben nur zu lange den menschlichen Geist gefesselt."

Von psychologischem Interesse ist auch eine Stelle in dem Aufsatz „Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre" (XV, 230). Malerei und Musik streiten; Apollo ist Richter und schlägt den streitenden Parteien den „alten Aristoteles, der ein ausnehmender Meister in Worterklärungen sein soll" [!], als entscheidende Instanz vor. Nichts bemerkenswerter als die Art, wie Herder seine beiden Marionetten auf diesen Vorschlag antworten läßt: „Beide Damen, heißt es ganz kurz, verbaten sich den Vorschlag und wählten statt dessen . . . die Poesie zur Schiedsrichterin" — ein typisches Beispiel dafür, wie Herder regelmäßig nach der Praxis urteilt und den philosophischen Theoretiker bloß mit flüchtigem Hinweise, man möchte fast sagen, nur als Kuriosum[1], erwähnt. — In derselben Richtung von Interesse sind auch einige Bemerkungen in der Rezension über Eschenburgs Übersetzung von Webbs Schrift über Poesie und Musik. Herder erklärt mit großer Sicherheit, bei solchen Themen ließe sich durch allgemeine Sätze am wenigsten erklären; „die Beispiele sind bei solchen Sachen das Beste." (V, 310.)

Herders unbezwingliche, wenn auch oft nur geheime Abneigung gegen Abstraktionen und Theorien erhellt schließlich aus folgenden Äußerungen:

VIII, 171: Herder entschlüpft das Geständnis, Sophokles und

[1] Bloß als Kuriosum betrachtet Herder Aristoteles noch öfter; vgl. darüber Kap. 10.

Shakespeare hätten seiner Meinung nach mehr zur Psychologie und Menschenkenntnis beigetragen als Aristoteles.

VIII, 196: Herder meint, Shakespeare sei gewiß ein großer Philosoph [!] gewesen.

VIII, 216/17: „Wären Sophokles . . . und Shakespeare Professoren der Poesie gewesen, sie wären schwerlich geworden, was sie sind."

Bezeichnend für Herders unrationalistische und untheoretische Denkweise ist endlich, was er im besonderen über das Wesen von Regeln äußert[1]. Wo die Regeln wahr sind, meint er[2], fließen sie aus der „Natur der Empfindung und Beherzigung des besungenen Gegenstandes". Regeln, die aus dem theoretisierenden und begrifflichen Vermögen des Verstandes entsprungen sind, scheint er nicht zu kennen. Wir werden ihm Recht geben, wenn er behauptet, wer nicht fähig sei, poetische Schönheiten durch sich zu fühlen, werde sie durch allen Regelzwang nicht fühlen lernen, aber wir werden seine Anschauung, alle Regeln müßten auf induktivem Wege gefunden werden, dahin modifizieren, daß die Regel zwar mit dem Resultat der Empfindung übereinzustimmen hat, ihr Ursprung jedoch nicht in dieser, sondern im abstrahierenden Begriffsvermögen des Verstandes zu suchen ist[3]. — Überhaupt schätzt Herder die Bedeutung von Regeln sehr gering ein. Durch das Studium eines einzelnen Instrumentes lernt man nach seiner Ansicht die Gattung der Leidenschaften, die es weckt, den Ton des Herzens, den es regt, viel besser kennen, als durch alle kritischen Regeln[4]. Nicht so unrichtig, aber damit ist das Wesen

[1] Daß Herder das Genie höher stellt als die vortrefflichste Regel (vgl. etwa IV, 19: „Sophokles dachte an keine Regel des Aristoteles . . ."), beweist natürlich noch nichts für eine Voreingenommenheit Herders; schon Lessing hatte der Anschauung, daß das Genie über die Regel zu setzen sei, Bahn gebrochen.

[2] Vgl. XII, 210.

[3] Herders Abneigung gegen Regeln beschränkte sich übrigens keineswegs auf das dramatische Gebiet; auch auf lyrischem Felde zeigt sie sich; so etwa XVII, 175, wo Herder ausspricht, die lyrische Poesie trage ihre Regel schon in sich, und, sehr bezeichnend ästhetische Theorie mit natürlicher dichterischer Begabung vertauschend, fortfährt: „Energie heißt die Regel, fortwährende, wachsende Wirkung vom Anfange des Stückes bis zu dessen Ende."

[4] Vgl. XII, 249.

der Poesie nicht erschöpft. Was fehlt, und wovon Herder freilich nie spricht, ist die Einsicht in die Stilgesetze der Dichtkunst, und die lernt man eben durch „Regeln", d. h. durch reflektierendes Theoretisieren kennen.

Nun zu den Urteilen über Aristoteles im besonderen. So sehr und uneingeschränkt Herder, wie wir oben gesehen haben, bisweilen Aristoteles lobt, so ist doch auch dieses Lob mehr ehrfürchtige Bewunderung als warme Zustimmung. Mitunter zeigt sich dies deutlich in einer gewissen kühlen Objektivität, die er dem antiken Philosophen gegenüber wahrt; z. B. bei Besprechung der römischen Dichtkunst[1]. Die Bühne, meint er da, habe bei den Römern nie Wirkung getan, und gleichsam auf die Autorität eines anderen, nicht eben seine eigene Meinung, hinweisend, fügt er in Parenthese hinzu: [die Bühne], „nach Aristoteles der Mittelpunkt wirksamer Dichtkunst." Ebenso in „Bild, Dichtung und Fabel"[2]: „... Kurz, was Aristoteles von seiner höchsten, d. h. der dramatischen Dichtung sagt, gilt ..." usw. Selbst wenn Herder Aristoteles lobt, tut er es nicht selten mit einer sauersüßen Miene; sein Lob ist zugleich ein Tadel, so in den „Theologischen Briefen"[3]: „Aristoteles ist ein fester Knochenmann wie der Tod: ganz Disposition, ganz Ordnung." Ähnlich in den „Ideen"[4]: „... Aristoteles' Geist, der scharfsinnigste, festeste und trockenste[5] vielleicht, der je den Griffel geführet"; ebenso an anderer Stelle desselben Werkes[6], wo Herder von dem „überfeinen Scharfsinn" der griechischen Kunstrichter spricht. Mitunter ertfährt ihm wohl auch eine ironisch-abfällige Bemerkung, wie er denn z. B. einmal von „Aristotelischer Skrupulosität" redet[7]. Objektiv kühle Zurückhaltung ist auch in dem Aufsatz über Lessing unverkennbar[8]; dort heißt es: „... Poetik des Aristoteles, die Lessing für den Kodex der ganzen griechischen

[1] Vgl. V, 623.

[2] XV, 566.

[3] XI, 58.

[4] XIV, 128.

[5] „Trocken" nennt Herder Aristoteles auch III, 238 Z. 12, ähnlich XXXII, 186 Z. 6/9.

[6] Vgl. XIV, 132.

[7] Vgl. XV, 181.

[8] Vgl. XV, 500/1.

Dramaturgie hielt" [!], und: „... sein [!] Freund Aristoteles den er für den Erzvater der bestimmten Kritik hielt." Gegenüber der theoretisierenden Art des Philosophen sucht Herder die Gesetze am liebsten in seinem unmittelbaren Gefühl[1]; einmal spricht er es wörtlich aus: siehe III, 47₆₆; noch deutlicher ist III, 48₆₉, wo er gegen Lessing die Theorie in „unsere unverkünstelten", d. i. in unserer Sprache: unmittelbaren Empfindungen verlegen will. Herders Unfähigkeit, das Wesen der Theorie zu verstehen, tritt in solchen Äußerungen aufs allerdeutlichste zu Tage.

Nunmehr zu seiner Auffassung speziell der Tragödientheorie in der Poetik:

Die Aristotelische Theorie ließ sich unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten betrachten: einmal konnte man sie in rationaler Weise als abstraktes, rein theoretisch-begriffliches Lehrgebäude auffassen. Dementsprechend legte man den Nachdruck auf das Überindividuelle und Überzeitliche der Theorie und konnte leicht dazu gelangen, ihr ewig unveränderliche, mathematisch genaue Gültigkeit zuzusprechen. Dabei kam der Frage, wie sich die Praxis der griechischen Trauerspieldichter zu dem Aristotelischen Lehrgebäude verhalte, nur eine sekundäre Bedeutung zu. Dies ist im Wesentlichen der Standpunkt Lessings. Andererseits aber konnte man nicht ohne Berechtigung auch ein induktives Element bei Aristoteles entdecken wollen. Man betonte, daß die Aristotelischen Sätze in erster Linie als der Niederschlag der Theaterpraxis seiner Zeit anzusehen seien, und ging bei ihrer Bewertung stets davon aus, daß der Philosoph seine Regeln nur aus den Meisterwerken seiner Nation abstrahiert habe. Es entspricht dies der Herderschen Denkweise.

Der richtigen Ausdeutung kam man ohne Zweifel am nächsten, wenn beide Gesichtspunkte vereinigt wurden. Die Grundlage hätte dabei stets die rationalistische Auffassung zu bilden, weil sie Aristoteles als dem Philosophen und Ästhetiker am meisten entspricht. Jedenfalls lag die Gefahr, durch einseitige Über-

---

[1] In derselben Weise erfaßt er auch Sophokles; nicht etwa nach dramaturgisch-kritischen Grundsätzen will er ihn richten, sondern er will ihn lesen, indem er den Geist seiner Schriften auf sich wirken läßt; Sophokles soll um ihn sein; in seinem Herzen, in seiner Seele will er lesen. (Vgl. X. 146.)

treibung des Standpunktes zu völliger Verkennung und Mißdeutung zu gelangen, ungleich mehr auf der Seite der ausschließlich induktiven Betrachtungsmethode. Mehr Bedeutung als die einer einschränkenden Modifikation wird man dem Hinweis auf die zeitlich-individuelle Bedingtheit der Aristotelischen Sätze nicht beilegen dürfen.

Herder hat dies völlig verkannt. Seine Neigung zu lediglich induktiv-empirischer Betrachtungsweise hat ihn zu einer völlig schiefen Auffassung der Aristotelischen Lehre — von falscher Ausdeutung des Einzelnen ist hierbei noch gar nicht die Rede — geführt. Er faßt die Aristotelische Theorie ganz ausschließlich als Abstraktion aus den Tragödien seiner Zeit; der ästhetische Theoretiker kommt bei ihm tatsächlich niemals zu Worte[1]. Es ist verdienstvoll, wenn er gegenüber dem einseitigen Hellenismus Lessings betont, daß Aristoteles' Regeln eben zunächst auf dem griechischen Drama fußen und deshalb — was er selbst freilich zu keiner Zeit eindeutig ausgesprochen hat — nicht in Bausch und Bogen auf das Drama aller Zeiten angewandt werden dürfen, aber es bedeutet einen erheblichen Irrtum, wenn er nun, nicht weniger einseitig als Lessing, den entgegengesetzten Weg einschlägt, das rein Begriffliche, Theoretische, Abstrakte, Überindividuelle der Aristotelischen Äußerungen völlig zu leugnen und das einheitliche Ganze seiner Theorie in die lediglich aus der Praxis abgezogene Summe der einzelnen Entstehungselemente der griechischen Tragödie aufzulösen. „Höchst natürlich" findet es Herder[2], wie das griechische Drama in aller Blüte seines Geschmacks, jene Bühne, auf der Aeschylus, Sophokles und Euripides Wunder wirkten, aus Heldenfabeln, Spielen, Musik, Zeitvertreib, Gottesdienst und dergleichen entstanden ist. Alle Bestandteile, die Aristoteles aufzählt, Handlung, Sitten, Meinungen, Musik, Sprache, Verzierung, lagen schon im Keim seiner Entstehung. In derselben Uneinsicht in die Grenzen von Volks- und

[1] Daß Aristoteles seine Regeln nur aus der Theaterpraxis der athenischen Tragiker abstrahiert habe, hat Herder des öfteren namhaft gemacht; vgl. etwa XXXII, 192 (Aristoteles' Regeln sind „von den einzelnen Datis ... wie eine Blume gepflückt"); ferner IV, 18, XXII, 147 u. a. m.

[2] Das Folgende aus: „Ursachen des gesunkenen Geschmacks ..." (V, 615 ff.)

Kunstpoesie, in der Herder die Chöre der Tragiker für höchste Volkspoesie erklärt hatte[1], macht er auch den Philosophen Aristoteles zum Mann des Volkes. Das ganze dramaturgische Gesetzbuch des Aristoteles, erklärt er, ist aus dem Munde des Volkes entnommen; Aristoteles hat seine Poetik des guten Geschmacks lediglich auf die Konkurrenz der natürlichen, lebendigen Beschaffenheiten gebaut. Selbst diese Theorie des Stagiriten betrachtet Herder unter dem Gesichtspunkt der historischen Genese, nicht als Produkt der Ästhetik. So erklärt sich seine merkwürdige Äußerung, in Aristoteles' Poetik sehe man schon die Keime des Verfalls der griechischen Tragödie aus seiner Anschauung, der wahre Geschmack lebe nur im freiwirkenden Genie; in Aeschylus, Sophokles, da stütze eine Kraft die andere, und alles bleibe im kräftigsten Naturspiele[2], das Aufstellen von Regeln sei dagegen ein Erstreben poetischer Schönheiten auf tote Weise, somit bereits ein Symptom der Saturiertheit des Geschmacks und daher eben das erste Zeichen des einsetzenden Verfalls. So geistreich dieser Gedanke ist, so einseitig und schief wurde er, wenn daneben die Würdigung des Theoretikers vom begrifflich-ästhetischen Standpunkt aus fehlte.

Einen noch festeren Boden erhalten unsere Ausführungen, wenn man beachtet, daß Herders eigenartige Ausdeutung der Aristotelischen Poetik mit seiner übrigen, allgemeinen Auffassung des Aristoteles völlig übereinstimmt. Durchgängig sucht unser Kritiker den Philosophen nach seiner empirisch-realistischen (statt kritisch-idealistisch-abstrakten) Methode zu interpretieren; ein deutliches Zeugnis davon gibt die Art, wie er ihn gegen Kant ins Feld führt; die Aristotelischen Kategorien will er nicht als reine Verstandesbegriffe, sondern als Abstraktionen aus Beobachtungen am Konkreten aufgefaßt wissen[3]. Überhaupt — darauf sei bei dieser Gelegenheit hingewiesen — dürfte für das Verständnis der Herderschen Stellung zu Abstraktion und Theorie und somit auch zur dramatischen Theorie des Aristoteles ein Studium der „Metakritik" höchst gewinnbringend sein, freilich nicht zur Erhellung konkreter Einzelheiten, son-

[1] Vgl. Kap. 4.
[2] Vgl. VIII, 217.
[3] Vgl. XXI, 80.

dern zur Kenntnis der Herderschen Denkweise und Arbeitsmethode[1].

Der gesamten Art des antiken Ästhetikers, die Dichtkunst aufzufassen und darzustellen, steht Herder fremd gegenüber; daß dieser eine objektiv-ästhetische Untersuchung über das Wesen der Poesie angestellt hat, ist in seinen Augen kein Vorzug. Mit unverkennbarem Bedauern nimmt er davon Notiz, daß der Philosoph als Erster die Mythologie, „die dichterischen Gottheiten“, nicht als wesentlichen Entstehungsfaktor der Dichtkunst betrachtet[2]; viel verwandter als mit der Aristotelischen ist Herders Poesieauffassung mit der Platonischen[3], die Wesen und Entstehung der Dichtkunst nicht mit reflektierendem Ästhetizismus, sondern selbst mit dichterischem Enthusiasmus ansieht[4]. Aber nicht nur das Abstrakte bei Aristoteles, nicht nur die Regel an sich behagt Herder wenig, er zweifelt die Richtigkeit der Aristotelischen Lehre von der Wirkung der Tragödie, verglichen mit der wirklichen Wirkung der Trauerspiele eines Sophokles, geradezu an[5]. Welches war eigentlich die Theaterabsicht in der antiken Tragödie?, so fragt er. Aristoteles sagt: die Leidenschaften reinigen. Aber ein Kunstrichter, meint Herder, hat gut reden. Er zieht allenfalls aus den besten Situationen der besten Trauerspiele etwa die beste Absicht heraus und gibt diese als Wirkung des Trauerspiels an; so kommt sein Gesetz zustande. Aber nun die einzelne Anwendung! Hier zeigt sich erst die Schwierigkeit. Schwerlich kann man sich vorstellen, daß die Athener, wenn all' die vielen Trauerspiele wirklich diese Wirkung taten, zugleich so viel Lust an den Stücken des Aristophanes fanden, ja, in denselben, oft mit ziemlich ungereinigten Leidenschaften, selbst die Rollen spielten. Nicht minder weisen die langen theatralischen Wettstreite auf eine ganz andere Wirkung der Tragödie, als Aristoteles vorschreibt, denn, meint Herder, wenn man den ganzen Tag Schauspiele sieht, tut man's kaum.

[1] Vgl. auch die treffenden Ausführungen bei Haym a. a. O. II, vor allem 667/68 und 681.

[2] XXXII, 101.

[3] Vgl. dazu auch unten.

[4] XXXII, 101.

[5] Vgl. für das Folgende VIII, 376 („. . . Wirkung der Dichtkunst . . .“)

um die Leidenschaften zu reinigen. Also, schließt er, ist durch jene Theorie die tatsächliche Wirkung des griechischen Trauerspiels keineswegs klargestellt, vielmehr, so betont er wiederholt mit Nachdruck, wird der Endzweck des griechischen Theaters noch lange Problem bleiben.

Man sieht, es ist die moralisierend-tendenziöse Auffassung des Katharsis-Begriffs, die Herder zu seinen bisweilen unsäglich platten Äußerungen verleitet. Der Gedanke, daß in dem bloßen Ablauf der Geschehnisse auf der Bühne, ohne jede (unmittelbare, grobäußerliche) Einwirkung auf den moralischen Zustand des Hörers, die gewaltige und geheimnisvolle Wirkung der Tragödie beruhen könne, hat ihm weit entfernt gelegen; in der „Adrastea" hat er eine solche rein ästhetische Auffassung ausdrücklich abgelehnt[1].

Für seine induktive, untheoretische Art, mit der er selbst Aristoteles beiseite schiebt, ist — noch 1795 — eine Stelle aus dem Aufsatz „Homer, ein Günstling der Zeit"[2] bemerkenswert: „... Laßt uns sehen, wie auf diesem Wege, ohn' alle Regel und Vorschrift des Aristoteles, der Umriß einer Homerischen Epopöe ... entstehen mußte."[3]

Nach allen bisherigen Darlegungen wäre anzunehmen, daß Herder, der Verächter überzeitlicher Theorien, der Vertreter einer induktiven Poesieauffassung, der geeignete Kopf gewesen wäre, die Gültigkeit der Aristotelischen Tragödientheorie gegenüber dem uneingeschränkten Bekenntnis Lessings zu dieser am Ende der Dramaturgie[4] stark zu beschränken, ja ausschließlich auf die antike Tragödie zu reduzieren. Unseres Freundes innerste Meinung ist dies sicherlich gewesen; es kennzeichnet von neuem sein mangelhaftes Vermögen zu prägnanter Konzeption, daß er niemals dazu gelangt ist, diese Auffassung in unzweideutiger Weise zu formulieren und konsequent daran festzuhalten. Am nächsten kommen seiner tatsächlichen Anschauung noch die Ausführungen über Aristoteles im Shakespeare-Aufsatz[5]; tat-

[1] Vgl. darüber unten.

[2] Vgl. XVIII, 432.

[3] Freilich lag hier die Absonderung von der Aristotelischen Theorie wohl auch z. T. im Wesen der Sache. (Vgl. darüber Haym a. a. O. II, 602.)

[4] Vgl. Lessing a. a. O. X, 214.

[5] Vgl. V, 212/13.

sächlich ist die dort vorgetragene Ansicht das kontradiktorische Gegenteil von der Auffassung des Hamburger Dramaturgen. Eindringlich betont Herder — und sucht es auch zu beweisen —, daß „der große Mann auch im großen Sinn seiner Zeit philosophierte" und daß nichts läppischer und kindischer sei, als ihn „zum Papiergerüste der Bühne machen [zu] wollen" —. „O, wenn Aristoteles wieder auflebte und den falschen, widersinnigen Gebrauch seiner Regeln bei Dramas ganz anderer Art sähe!" Über solche emphatischen Ausrufe kommt freilich der enthusiasmierte Shakespeare-Interpret nicht weit hinaus; statt nun mit Energie gegen den unhistorischen Lessing Front zu machen, bricht er mit den resignierten Worten: „. . . doch wir bleiben . . . lieber bei der stillen, ruhigen Untersuchung[1]" das Thema ab![2]

Nach allen diesen Erörterungen ist jedenfalls klar, daß Herder der Theorie des Aristoteles nichts weniger als sympathisch gegenüberstand. Einen schroffen und unüberbrückbaren Widerspruch zu allen früheren Äußerungen bedeutet es daher, wenn in der eingehenden Erörterung über das Drama im 4. Stück der „Adrastea"[3] die Definition der Tragödie durch Aristoteles als Muster für eine rechte Auffassung dramatischer Kunst hingestellt und unter Lobeserhebungen des antiken Philosophen ausführlich als solches interpretiert wird. Nichts spricht dafür, daß unser Kritiker in

---

[1] Untersuchung über Shakespeare und das praktische Drama ist gemeint, nicht etwa über die Theorie des Aristoteles.

[2] Nur ein einziges Mal hat Herder den Gedanken von der beschränkten Gültigkeit des Aristoteles wieder aufgegriffen. und auch dann nur andeutungsweise. Gemeint ist folgende Stelle aus den „Christlichen Schriften": „. . . Also muß man bei diesen Ausführungen nicht mit den Evangelisten, sondern mit dem Geist ihrer Zeit und Nation zanken. Lese man die Schriften der gelehrtesten Rabbiner, die ein Jahrtausend über die Kennzeichen des Messias schreiben; sie sind immer noch auf demselben Wege und müssen darauf bleiben, so lange sich die Grundsätze ihrer Auslegungskunst der Propheten, ja ihre ganze Ansicht dieser alten hebräischen Schriften nicht ändern. Diese Ansicht ist aus Zeiten, da man, auf diese Bücher eingeschränkt und eingeengt, aus jedem Pünktchen von Gesetz einen Berg zu machen wußte, der Himmel und Erde trüge. Mit Homer, Aristoteles ist es in ähnlichen Zeiten nicht anders gewesen." (Vgl. XIX, 231.) Die Beziehung auf die Poetik liegt nahe, sowohl des Zusammenhanges des Ganzen als der gleichzeitigen Erwähnung Homers wegen.

[3] Vgl. für das Folgende XXIII, 349/62.

den letzten Jahren seine grundlegenden Anschauungen so völlig verändert hätte, daß er tatsächlich nunmehr ein inneres Verhältnis zu Aristoteles und seiner dramatischen Theorie hätte gewinnen können. Es kann daher nicht daran gedacht werden, in seinen Ausführungen ein ehrliches, warmherziges Bekenntnis zu dem antiken Theoretiker und ein ernsthaftes Streben nach objektiver Interpretation seiner Anschauungen zu erblicken. Nichts anderes bedeutet vielmehr das plötzliche Hervorholen des Stagiriten als einen polemischen Schachzug gegen die verhaßte dramatische Praxis Goethes und Schillers. Seine eigene, höchst subjektive Meinung über dramatische Kunst will der Enttäuschte und Verbitterte durch die Autorität eines anderen verstärken; auf die wirkliche Meinung des Aristoteles kommt ihm nicht viel an, kann ihm, wie aus unserer oben gegebenen Darstellung wohl unabweisbar hervorgeht, nach seiner ganzen bisherigen Entwicklung nichts ankommen. Sollte aber noch irgendein Zweifel an der Richtigkeit dieser Zusammenhänge sein, so wird dieser durch eine Äußerung Carolinens in einem Briefe an Gleim aufs schlagendste widerlegt. Scharfe Ausfälle gegen das Weimarische Theaterwesen beschließt die dem Gatten stets treu ergebene Frau in diesem Briefe vom 1. 3. 1802[1] mit den aufschlußreichen Worten: „Das Wichtigste, das jetzt in der Welt existiert, ist dies Puppenspiel auf den Brettern! und was könnte es sein und werden nach den Regeln des Aristoteles!"

Diese Tatsache, daß der antike Philosoph in der bekannten „Adrastea"-Abhandlung nur als Mittel zum Zweck gebraucht wird, ist streng festzuhalten, wenn man die Herdersche Interpretation der Katharsistheorie im einzelnen zutreffend beurteilen will. Eben deswegen kann der Herderschen Ausdeutung für die Geschichte der Katharsisinterpretation keine besondere Bedeutung zugemesen werden, weil ihr von vornherein der Charakter einer objektiven Kritik abzusprechen ist. Wir dürfen uns also bei der Besprechung der Herderschen Auslegung auf das Notwendigste beschränken[2].

---

[1] Vgl. Düntzer C, I, 301.

[2] Vgl. auch Haym a. a. O. II, 770/71. — In den knappen Ausführungen des Biographen ist das Subjektive der Herderschen Auffassung bei weitem nicht klar genug herausgearbeitet, überhaupt die fast kontradiktorische Gegensätzlichkeit des Herderschen Wesens und des Aristotelisch-Lessingischen nicht mit der nötigen Schärfe betont.

Herder übersetzt die bekannte Definition der Tragödie im 6. Kapitel der Poetik folgendermaßen: die Tragödie ist die „Nachahmung einer emsig betriebenen, vollständigen, Größe habenden Handlung, in einer anmutig gebildeten Rede (deren jede Form für sich in abgeteilten Schranken wirket), und zwar nicht durch Verkündigung oder Erzählung, sondern durch Erbarmen und Furcht, die Läuterung solcher Leidenschaften vollendend."[1] Im Laufe der Untersuchung erhält diese Übersetzung folgende freiere Ausgestaltung: die „Tragödie ist eine Schicksalsfabel, d. h. eine dargestellte Geschichte menschlicher Begebnisse, mittels menschlicher Charaktere, in menschlichen Gemütern eine Reinigung der Leidenschaften durch ihre Erregung selbst vollendend."[2]

An dieser Ausdeutung ist zunächst folgendes negative Moment interessant. In der verdorbenen Gestalt des griechischen Textes, wie er dem 18. Jahrhundert vorlag, stand hinter den Worten „und nicht durch Erzählung" noch ein „sondern" (*ἀλλά*). Dem scharfsinnigen, echt dramaturgisch denkenden Lessing hatte dieses „*ἀλλά*" schwere Sorgen bereitet; infolge der dadurch hervorgerufenen Gegensätzlichkeit der durch dieses Wort verbundenen Teile der Definition vermißte er eine Angabe der dramatischen Form der Tragödie; er versuchte daher in einem besonderen, recht scharfsinnigen, freilich durch eine Stelle im 26. Kapitel der Poetik zu widerlegenden Exkurs die dramatische Form als in den Schlußworten der Definition bereits enthalten nachzuweisen[3]. Es ist typisch für Herder, daß er seinerseits an dieser Schwierigkeit ziemlich unbekümmert vorübergegangen ist. Tatsächlich fehlt in seiner eigentlichen Übersetzung jeder Hinweis auf die dramatische Form der Tragödie, ohne daß er mit einem Worte darauf hingewiesen hätte; in seiner freieren Nachbildung hat er stillschweigend das Wort „dargestellte" eingefügt.

In zweifacher Weise nun erniedrigt der Kritiker der „Adrastea" die Ausführungen des Stagiriten zur bloßen Tendenz: einmal benutzt er sie zur Festigung seines eigentümlichen Schicksalsbegriffs. Daher schreibt es sich, daß er die Katharsis zunächst in die Tragödie selbst verlegt, und daraus wiederum folgt, daß er — gänz-

[1] XXIII, 349.
[2] XXIII, 355.
[3] Vgl. Hamburgische Dramaturgie, 77. Stück.

lich unmotivierter Weise — einen besonderen Nachdruck auf das Ende, die Vollendung der Tragödie (*περαίνουσα*) legen muß. Zahlreiche Beispiele führt Herder dafür an, daß in den Tragödien des Aeschylus, Sophokles und Euripides eine Katharsis, von Herder abwechselnd „Entsühnung", „Versöhnung", „Entscheidung durch das Schicksal" usw. genannt, stattfinde. Aeschylus' „Agamemnon", die „Eumeniden", die „Perser", die „Sieben vor Theben", Sophokles' „Oedipus Rex", „Antigone", „Aias", „Philoktet", die „Trachinierinnen" und im allgemeinen das Schauspiel des Euripides werden in diesem Sinne einer mehr oder weniger gewaltsamen Interpretation unterzogen. In unmißverständlicher Weise spricht es Herder aus, daß die „Reinigung der Leidenschaften" auf die Personen des Stückes zu beziehen sei; Antigone vollendet, versöhnt mit ihrem Tode das Schicksal; an Philoktet, an Aias wird die Reinigung der Leidenschaften vollendet usw.

Auf die deutliche Erkennbarkeit eines inneren Abschlusses kommt daher alles an; nicht nur im „Drama"-Kapitel der „Adrastea" und nicht allein für die antike Tragödie hat Herder dies immer wieder aufs nachdrücklichste betont. Er begründet seine Forderung folgendermaßen: das Menschenherz wie die tragische Kunst selbst verlangen nach einem deutlich faßbaren Ende. „Daher" [!] sind in der Antike Trilogien und Tetralogien entstanden. „Bei den abgeteilten Shakespeareschen Stücken ist ein gleiches. Jedes hat einen Ruhepunkt; jedes verlangt aber auch nach einem Ende in der Fabel des Schicksals"[1]. Mit der Forderung nach einem deutlich erkennbaren Ende wollte Herder offenbar ein Analogon zur Natur, zur Wirklichkeit aufstellen, die Lebenswahrheit des Dramas erhöhen. Den deutlichen Abschluß betrachtet er als einen integrierenden Bestandteil des Begriffs „Handlung"; dies scheint aus einer Bemerkung in der „Metakritik" hervorzugehen; der Sinn des dort ausgesprochenen Gedankens ist der: wie keine Ursache ohne Wirkung ist, kein Maß ohne + —, größer und kleiner, keine Dauer ohne Vor, Jetzt und Nach, ebenso ist keine Handlung ohne Anfang, Mitte und Ende[2]. Nicht uninteressant ist, daß Herder seine

[1] XXIII, 383.
[2] Vgl. XXI, 179.

Forderung vom Drama, wo sie, maßvoll vertreten, nicht ohne Berechtigung ist, in bekannter Verkennung der Stilgrenzen[1] auf die Poesie im allgemeinen übertragen hat; sowohl für die Lyrik wie fürs Epos ist dies nachweisbar. Sie findet sich etwa in den Ausführungen über die Ode im „Geist der ebräischen Poesie".[2] Wieder verwischen sich unverkennbar lyrische und dramatische Stilelemente. Der Gipfel der Ode ist für Herder die besondere Art der dramatischen Ode, d. h. eine Ode, die das lyrische Gemälde durch eine Art „lyrischer Darstellung und Handlung" erweitert; durch diese „Erweiterung" nun bekommt nach Herders Ansicht die Ode „Anfang, Mitte und Ende"; sie steht als „handlungsvolles Gemälde" da. Aber noch viel weiter hat Herder seine Anschauung ausgedehnt; sie wird ihm zum Inbegriff der inneren Wahrheit, die er in der Poesie fordert, überhaupt. Bekanntlich[3] überträgt Herder sehr sorglos auch das bei Aristoteles in unmittelbarer Beziehung auf das Drama Gesagte auf die Poesie im allgemeinen; so heißt es in der „Kalligone"[4], die Poesie schaffe und bilde, mit innerer Wahrheit lasse sie die Ereignisse geschehen, „d. i. entspringen, fortgehen, sich enden." Das „Ende des Schauspiels" betont Herder auch XVI, 22; von ihm erwartet er den „Schlüssel zu der ganzen Aufführung."[5] Für das Epos vgl. XXVI, 235/36, wo es heißt: „Jedes Ding hat Anfang, Mitte und Ende, so auch die Erzählung, sie möge gesprochen oder gesungen werden." ... „Also liegt Anfang, Mitte und Ende im Wesen jeder Erzählung, weil sie sonst unangenehm, ohne Maß und Ziel wäre."[6]

Diese umfassende besondere Forderung nach einem deutlich erkennbaren Ende resultiert, wie oben dargelegt, aus der Verlegung der Katharsis in die Tragödie selbst. Eben diese irrtümliche Auffassung nun lag bei Herder von Anfang an nahe. Daß er sich eine tatsächliche kathartische Wirkung auf die Zuschauer nicht vorstellen könne, hatte er in der

---

[1] Vgl. Kap. 5, auch Kap. 9.

[2] Vgl. XII, 214.

[3] Vgl. Kap. 9.

[4] Vgl. XXII, 147.

[5] Ebenso vgl. XXIV, 369ff.

[6] Nur ein einziges Mal findet sich eine besondere Betonung des „befriedigenden Endes" auch bei Lessing; vgl. a. a. O. IX, 331.

„Wirkung der Dichtung . . .“ aufs deutlichste ausgesprochen[1]; also mußte er von vornherein geneigt sein, die Aristotelische Theorie in anderer Weise zu interpretieren, wobei bloß noch die Beziehung der Reinigung auf die Personen des Stückes übrig blieb!

Trotzdem aber — damit kommen wir zu dem zweiten Charakteristikum seiner Interpretation — ließ sich Herder nicht hindern, in völlig ungeklärtem Widerspruch zu der ersten Auffassung die Reinigung der Leidenschaften gleichzeitig im Sinne Lessings in die Zuschauer zu verlegen. Aber auch mit dieser, dem richtigen Sinn allerdings weit näher kommenden Auffassung lieferte er keine objektive Ausdeutung des Aristoteles. Seine eigene moralisierende Kunstanschauung ist es vielmehr, die ihn veranlaßt, die Reinigung der Leidenschaften in den Zuhörern so stark hervorzuheben. Zwar findet sich bei Herder nicht die Lessingsche Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, vielmehr bleibt dieser bei der Erzielung eines Mittelmaßes (Metriopathie) stehen[2], aber statt dessen wird der Herdersche Humanitätsgedanke in höchst gewaltsamer Weise in die Äußerungen des antiken Philosophen hineininterpretiert. Nicht ohne Zweck, ohne vernünftige Absicht sollen die Leidenschaften erregt werden, sondern zu einem vernünftig-menschlichen Endzweck, zur Reinigung, Läuterung, Ordnung; Recht und Wahrheit dessen, was geschehen und was nicht geschehen soll, soll auf der Bühne ausgefochten werden. Der viel angefeindete Aristoteles ist nicht allein aufs wärmste zu verteidigen, sondern es ist zu sagen, daß er „dem Dichter in seiner Poetik selbst sehr weise Warnungen und Vorschriften in Behandlung der Schicksalsfabeln, in Erregung und Bändigung der Leidenschaften gegeben.“[3] Nicht viel mehr als eine Besserungsanstalt ist demnach Herder die Tragödie[4]. Ein rechtschaffener Dichter vermeidet nach seiner Ansicht empörende Darstellungen unmoralischer Begebenheiten, verschwendet unser Mitleid nicht an schwache Elende oder teuf-

---

[1] Vgl. oben S. 223.

[2] Vgl. unten.

[3] Vgl. XXIII, 358.

[4] Das Folgende nach XXIII, 357f. Vgl. auch XXIII, insbesondere: 388/89, auch 386.

lische Bösewichte, in denen kein Zug von Menschlichkeit erscheint, zerfleischt nicht unser Herz für nichts und wieder nichts. Nicht schwach sollen wir werden, stupide gegen das Verhängnis, fühllos-hart gegen unsere Nebenmenschen, sondern stark und mitfühlend-weise. Ein guter Haushalter der Begebenheiten des Schicksals sei also der dramatische Dichter!

Im besonderen ist es ein Zustand von Metriopathie[1], den Herder erstrebenswert findet. In den späteren Schriften hat er dies wiederholt auseinandergesetzt:

XVII, 190: „Das edlere Schauspiel der Griechen hatte zum Zweck, zwischen beiden Extremen eine weise und tugendhafte Mitte im Menschen zu befestigen . . .“

XVII, 377/78: Herder erklärt, Aristoteles habe das Sittlich-Schöne in der „feinsten Mitte zwischen zwei Extremen“ gesucht.

XXIV, 369ff.: Herder betont wiederum in offenbarer Anlehnung an Aristoteles, man dürfe die Leidenschaften nicht aus der Seele ausrotten wollen, sondern nur ein Mittelmaß dessen, was sich gebühre, zu erreichen suchen.

XXVII, 188: „Musik und Sprache nämlich, sofern sie Affekten bewegen, können dies auf eine zweifache Art tun, indem sie Empfindungen aufregen und das Gemüt gleichsam über sich selbst erheben, oder indem sie solche niederlegen und besänftigen. Ein Drittes, daß die Empfindung schwebend erhalten wird, liegt in der Mitte, die aus den beiden Enden der Kunst von selbst folget.“

Bei alledem ist zu bemerken, daß Herder mitunter ebenso ungewollt wie ohne sein Verdienst der richtigen Ausdeutung erheblich näher kam, sehr viel näher jedenfalls als Lessing. Einmal erkannte er — wiederum ein echt Herderscher Gedanke! — den musikalischen Charakter des Katharsisbegriffs in sehr großer Deutlichkeit. Ja, ein reichliches halbes Jahrhundert vor Jakob Bernays[2] zog er bereits die für die richtige Ausdeutung unentbehrliche Stelle Politik VIII, 7 zur Erklärung heran[3]. Daß Aristoteles die Tragödie gewissermaßen als „Musik der Seele“

[1] Vgl. für den „Adrastea“-Aufsatz besonders XXIII, 386.

[2] „Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie.“ Breslau 1858.

[3] Vgl. XXIII, 355 und 389.

auffaßt, hat er mit Nachdruck betont. Noch bemerkenswerter fast ist, daß er selbst den medizinischen Tenor der Katharsis, der bei Bernays eine so große Rolle spielt, schon zu ahnen scheint; jedenfalls spricht er von „tragischen Ärzten" und von einer „Kur", der sich die Mitleidigen, die Fürchtenden und die von anderen Leidenschaften Leidenden unterziehen".[1]

Freilich sind diese überraschend richtigen Ahnungen fortwährend durch die unleidige moralisierende Tendenz getrübt, und eine rein ästhetische Auffassung — gerade dasjenige, wodurch sich der Vater der modernen Katharsisinterpretation, Jakob Bernays, so großes Verdienst erworben hat — wird von Herder ausdrücklich abgelehnt[2].

Seinem ganzen Wesen nach stand Herder der Platonisch-Mendelssohnschen Auffassung der Tragödie weit näher als der Aristotelisch-Lessingschen. Er selbst spricht dies aus, wenn er sagt: „Sollte fürs wahre ästhetische Schöne im Ganzen nicht Plato bereits vor Aristoteles gewesen sein, den dieser in solchem Felde nie erreicht hat?"[3]

Ein kurzes Wort über das Verhältnis der Herderschen Auffassung zu der der zeitgenössischen Ästhetik.

Vorerst Lessing. Aus unseren Ausführungen dürfte zur Genüge hervorgehen, daß sich gerade in dem Verhältnis zu Aristoteles die grundlegende Verschiedenheit Herderscher und Lessingscher Denkart mit besonderer Schärfe offenbart. Daß Herder, wie jeder andere Zeitgenosse, bis zu einem gewissen Grade unter dem Einfluß der epochemachenden Lessingschen Ausdeutung stand, ist selbstverständlich. Darüber hinaus können wir aber in der Interpretation der Katharsistheorie durch Herder und Lessing nicht dasjenige Maß von Übereinstimmung finden, das Haym[4] darin wahrzunehmen scheint. Neigt Herder einerseits

[1] Vgl. XXIII, 356.

[2] Vgl. XXIII, 354 unten, wo eine bloße Erregung der Leidenschaften abgelehnt wird.

[3] Vgl. V, 388. — Für Herders Urteil über Mendelssohns Theorie der gemischten Empfindungen (siehe darüber etwa a. a. O. I, 143, II, 4/6) vgl. Herders Werke: II, 306/7. IV, 147. (Siehe auch Lessings Schriften a. a. O. X, 100.)

[4] a. a. O. II. 770.

zur moralisierenden Auffassung Lessings, so nähert er sich andererseits mindestens ebenso sehr der Ansicht Goethes, der, nicht minder subjektiv als Herder, die Katharsis, ebenso wie dieser, in die Tragödie selbst hineinverlegt. Im übrigen sind Lessings Äußerungen in der Dramaturgie[1] so allbekannt, daß auf eine eingehende Gegenüberstellung seiner und der Herderschen Anschauungen Verzicht geleistet werden kann.

Infolge der grundsätzlichen Verschiedenheit der Auffassung glauben wir nicht einmal, daß die Aristoteles-Interpretation in der Hamburgischen Dramaturgie dem jungen Herder viel Anreiz zum Studium des antiken Theoretikers geboten haben wird. Solche Anregungen standen diesem schon vor der Hamburgischen Dramaturgie und zwar in einer Form, die ihm mehr zugesagt haben dürfte als die Lessingsche, mannigfach zu Gebote. Wenn etwa Young[2] Schrecken und Mitleid als „die beiden klopfenden Pulsadern des Dramas" bezeichnete, so mußte eine solche Bemerkung Herder auf Aristoteles lenken, ebenso, wenn etwa Mendelssohn im 146. Lit.-Brief[3] auf Curtius' Übersetzung der Poetik hinwies[4], wenn der verehrte Winckelmann[5] die Bedeutung eben dieses Aristotelischen Werkes hervorhob[6], wenn Lessing, damals noch nicht mit der späteren Schärfe, 1760 in seiner Vorrede zu Diderots Theater den bei Herder immerhin in einigem Ansehen stehenden französischen Kunstrichter[7] mit dem antiken Theoretiker in Parallele stellte[8], oder wenn Dryden in seinem Essay über die dramatische Dichtkunst des öfteren auf den Stagiriten anspielte[9]. Selbst Browns abfälliges Urteil[10]

---

[1] Vgl. Hamb. Dram. 74. Stück, Mitte bis 78. Stück (a. a. O. X, 99/118).

[2] Vgl. a. a. O. 74.

[3] Teil 9, 58.

[4] Hinweise auf diese Übersetzung auch bei Hamann a. a. O. II, 428f. und Lessing a. a. O. X, 108, 118.

[5] Daß Herder Winckelmann gründlich studierte, bezeugt zu allem Überfluß auch Caroline in den „Erinnerungen" (a. a. O. I, 83).

[6] Vgl. die Anspielung darauf im 264. Lit.-Brief. (T. 16, 181).

[7] Vgl. Kap. 10.

[8] Vgl. Lessing a. a. O. VIII, 286.

[9] Vgl. in der Lessingischen Übersetzung: Lessing a. a. O. VI, 253, 259. 269 und vor allem 270.

[10] Vgl. Brown. a. a. O. 164.

war dem jungen Enthusiasten vielleicht genehmer als das unbegrenzte Lob des gestrengen Lessing[1].

Von besonderem Einfluß dürfte Jacquet gewesen sein. Die althergebrachte Autorität des Philosophen war bei dem französischen Ästhetiker stark erschüttert[2]. Es mag für den Anfänger nicht ohne Bedeutung gewesen sein, daß er hier zuerst eine sehr gemäßigte, zudem rein induktive Auffassung kennen lernte. Ganz im Sinne der späteren Stellungnahme Herders[3] hatte z. B. Jacquet geäußert, noch heutzutage nach den Regeln des Aristoteles dichten, heiße, einen Kranken von heute nach einem Rezept des Hippokrates heilen. Keineswegs könne oder wolle er die Tragiker aller Zeiten verpflichten, nach Aristoteles' Regeln zu handeln. Ja, wenn er etwa meinte, dramaturgische Regeln seien „keine von einer absoluten Autorität aufgestellten Gesetze", sondern bloß „Beobachtungen des Kunstrichters", so hat das Herder wörtlich wiederholt.

Auch durch die verschiedenen Hinweise auf Aristoteles bei Home mußte der junge Ästhetiker auf die Poetik gelenkt werden: Home I, Vorbericht S. 3: „Aristoteles zog seine Grundsätze fast gänzlich aus dem Homer . . ."[4]. Hinweise auf bestimmte Stellen der Poetik: I, 271, 450; II, 40, 417; vgl. auch die eingehendere Auseinandersetzung über die Definition der Tragödie in dem Kapitel „Von epischen und dramatischen Werken", vor allem III, 278 ff. — Die Herdersche Forderung nach deutlich fixierbarem Ende, mit der Begründung, daß dadurch erst die Vollständigkeit oder Einheit der Handlung erreicht werde, findet sich ebenfalls schon bei dem englischen Kritiker; dieser sagt: „Wir verweilen mit Vergnügen bei der Hauptbegebenheit, weil da die Absicht, der Plan, das Ziel der handelnden . . . Personen erfüllt und zu einem endlichen Schluß gebracht ist. Dieses zeigt uns den Anfang, die Mitte und das Ende desjenigen, was

[1] Mit Lessing scheint Herder 1770 in Hamburg persönlich über Aristoteles gesprochen zu haben. Vgl. Lessings Schriften a. a. O. XV, 67₂ (Muncker).

[2] Vgl. für Aristoteles bei Jacquet a. a. O., besonders 126/27.

[3] Vgl. oben, besonders das über V, 212/13 Gesagte.

[4] Zwar äußerte auch Lessing gelegentlich, Aristoteles habe seine Regeln aus Sophokles abstrahiert (vgl. etwa a. a. O. VIII, 294. X, 214), aber dies bleibt ohne Folge für seine Aristoteles-Auffassung.

Aristoteles eine vollständige Handlung nennt."[1] — Von der völlig daneben gegriffenen, durch Lessing vielfach überholten Auslegung der Aristotelischen Definition der Tragödie bei dem englischen Ästhetiker mag nur erwähnt werden, daß dieser, nicht minder irrtümlich als Lessing, betreffs der Beziehung der Facta Mitleid und Schrecken eine Teilung vornimmt; er bezieht das Mitleid auf die vorgestellten Personen, den Schrecken dagegen auf den Zuschauer[2].

Was insbesondere das Wesen von Regeln anbetrifft, so hatte ja zuerst Aristoteles selbst darauf hingewiesen, daß diese nach den Kunstwerken, nicht aber die Kunstwerke nach den Regeln gemacht werden; Kant hatte den Satz noch deutlicher ausgesprochen[3]. Mit besonderem Nachdruck war auch von Young angemerkt[4] worden, Regeln seien nichts als Krücken, Grenzzeichen, die das Genie unbesorgt überspringen dürfe. In diesen Ton stimmten auch die Literatur-Briefe ein; Lessings Äußerung im 17. Lit.-Brief[5], Shakespeare sei, auch nach den Mustern der Alten zu entscheiden, ein weit größerer tragischer Dichter als Corneille, obwohl „dieser die Alten sehr wohl und jener fast gar nicht gekannt hat", ist berühmt; dieselbe Auffassung wurde übrigens von Mendelssohn im 60. Lit.-Brief[6] noch einmal vorgetragen. Was Lessing sonst anlangt, so sind seine Äußerungen über Genie und Regeln in der Dramaturgie allgemein geläufig[7]. Für

---

[1] Vgl. a. a. O. III, 316, siehe auch 317. — Bei Gelegenheit der Erwähnung dieser Home-Herderschen Übereinstimmung sei bemerkt, daß Homes dramaturgische Ansichten sich auch im allgemeinen etwa auf der Höhe der Herderschen bewegen. Von dieser geringen dramaturgischen Einsicht legt das Kapitel „Von epischen und dramatischen Werken," das sogleich mit dem Satz beginnt: „Die Tragödie und das epische Gesicht sind im Wesentlichen sehr wenig verschieden," ein deutliches Zeugnis ab. Den eigentlich dramaturgischen Problemen weicht Home in ganz ähnlich durchsichtiger Weise aus wie Herder, indem er etwa sagt, es fehlt der Raum zu eingehenden Darlegungen (vgl. etwa a. a. O. III, 274) oder dergleichen. Ganz besonders mißlungen sind die Äußerungen über epische und dramatische Gegenstände (vgl. a. a. O. III, 274/75 usw.).

[2] Vgl. Home a. a. O. III, 278/79.

[3] Vgl. Schlapp a. a. O. 128/29.

[4] Young a. a. O. 29/31.

[5] Vgl. Lessings Schriften a. a. O. VIII, 43.

[6] Teil 4, 221/222.

[7] Vgl. etwa Lessing a. a. O. IX, 210, X, 190, 215.

Mendelssohn verweisen wir noch auf „Philosophische Schriften", a. a. O. I, 24, wo sich dieser sehr maßvoll über die Bedeutung der Regel ausläßt. Was endlich im speziellen Herders Äußerungen über professionale Gelehrsamkeit und dichterische Kraft angeht, so sei auf Lessings Vorstudien zur Dramaturgie aufmerksam gemacht; die in Frage stehenden Äußerungen gehören nach Munckers Angabe[1] zum 59. Stück der Dramaturgie. Es wird dort auseinandergesetzt, zu einem guten Tragiker sei keineswegs Gelehrsamkeit erforderlich: „Heinrich Jones ... war seiner Profession nach ein Maurer und vertauschte wie der alte Ben Jonson seine Kelle mit der Feder ..."

Daß das Genie alle Regeln ersetze, davon war endlich schon Hamann fest überzeugt; er sagt[2]: „Was ersetzt bei Homer die Unwissenheit der Kunstregeln, die ein Aristoteles nach ihm erdacht, und was bei einem Shakespeare die Unwissenheit oder Übertretung jener kritischen Gesetze? Das Genie, ist die einmütige Antwort." ... „O ihr Herolde allgemeiner Regeln, wie wenig versteht ihr die Kunst und wie wenig besitzt ihr von dem Genie, das die Muster hervorgebracht hat, auf welche ihr sie baut, und das sie übertreten kann, so oft es ihm beliebt"[3].

An solchen Äußerungen sieht man, daß es viel mehr Hamann als Kant[4] gewesen sein mag, der den jungen Herder mit einem Vorurteil gegen Aristoteles erfüllt haben dürfte. Mochte Kant noch so viel gegen den Stagiriten einzuwenden gehabt haben, so ist es doch sehr unwahrscheinlich, daß dieses Urteil entscheidenden Einfluß auf Herder ausgeübt haben soll, einmal, weil gerade die Poetik keine besondere Rolle bei Kant gespielt haben dürfte, und zweitens, weil sich Herder, so viel er von der induktiv-analytischen Methode des damaligen Kantschen Denkens sich angeeignet haben mag, in Einzelurteilen eine erstaunliche Selbständigkeit bewahrte, wie z. B. die Bemerkungen über Kants und Burkes Untersuchungen über das Schöne und Erhabene in dem

---

[1] Vgl. Lessing a. a. O. X, 33 Z. 2ff. und XV, 60f.

[2] a. a. O. II, 38.

[3] Zitat aus Diderot: dieselbe Stelle zitiert auch Lessing im 48. Stück der Dramaturgie (vgl. Lessing a. a. O. IX, 387; Diderots „Theater" in Lessings Übersetzung II, 329).

[4] Vgl. darüber die anders lautende Ansicht Suphans II, 376, unten.

einzigen Brief Herders an Kant beweisen. Ganz anders liegen die Dinge bei Hamann. Für ihn wird die Poetik unter den Aristotelischen Schriften einen Hauptgegenstand seines Interesses gebildet haben, und ebenso sicher erscheint, daß er mit den strengen, begrifflich-theoretischen Auseinandersetzungen des Stagiriten nichts anzufangen wußte. Man kann sich kaum einen größeren Gegensatz vorstellen als die nüchterne Gedankenklarheit des Philosophen und den jeder regelrechten Fixierung abholden, ganz auf momentane Geistesblitze und gefühlsmäßiges Erfassen gestellten Geist des nordischen Magus. Die Verachtung aller gedanklichen Klarheit, aller deutlichen Faßbarkeit, alles Begrenzens, überhaupt aller begrifflichen Ästhetik und Theorie, das war es, was Herder von Hamann lernen konnte und in mehr als nützlichem Maße auch gelernt hat. Wenn es also überhaupt noch nötig ist, zur Erklärung der offenkundigen Geringschätzung der Poetik des Aristoteles durch den jungen Herder einen fremden Einfluß geltend zu machen, so ist es gewiß in erster Linie der Hamanns gewesen, nicht der Kants. Zu einem philologisch unwiderleglichen Beweis reicht das vorhandene Material nicht aus, doch scheint uns für jeden Kundigen die Richtigkeit unserer Ansicht mehr als wahrscheinlich. Wie sehr Herders Abneigung gegen Abstraktionen durch Hamann bestärkt worden sein dürfte, zeigen etwa Hamannsche Äußerungen wie diese: „Leidenschaft allein gibt Abstraktionen sowohl als Hypothesen Hände, Füße, Flügel; Bildern und Zeichen Geist, Leben und Zunge.“[1] Fast könnte man bei solchen Worten meinen, Herder selbst sprechen zu hören.

Es sei endlich bemerkt, daß wenn Herder im Shakespeare-Aufsatz deutlicher als je auf die begrenzte Gültigkeit des Aristoteles hinwies, ihm dafür eine unmittelbare, im Gedächtnis noch frische Anregung zur Verfügung stand: Lady Montagu hatte in ihrem für Herder ja auch sonst recht bedeutsamen[2] Shakespeare-Essay mit Nachdruck betont, Aristoteles habe in seinen Regeln nur wiederzugeben vermocht, was er aus den Tragödien des Aeschylus, Sophokles und Euripides abstrahieren konnte; ihm daher ewige Gültigkeit beizumessen, sei unsinnig[3].

---

[1] Vgl. a. a. O. II, 287.

[2] Vgl. Kap. 2.

[3] Vgl. Montagu a. a. O., vor allem 51, auch 59/60.

Abschließend ist zu sagen: Für Herders von Lessing abweichende Stellung zur Theorie des Aristoteles dürften vor allem Jacquet und Hamann von Einfluß gewesen sein. In so starkem Maße absprechend und skeptisch wie Herder urteilte in der zeitgenössischen Ästhetik kaum ein einziger. Desto deutlicher ist, daß Herders innerlich unmotivierte anerkennende Interpretation in der „Adrastea" in erster Linie als tendenziöses Kampfmittel gegen die klassische Kunst zu betrachten ist. Seine Ausdeutung trägt dementsprechend völlig subjektiven Charakter; vermöge seiner Einfühlungsgabe und seines starken musikalischen Empfindens kam Herder dessenungeachtet der richtigen Auslegung zuweilen überraschend nahe.

Kapitel 8.

Einwirkung des Herderschen Moralitäts- und Humanitätsideals auf seine dramaturgischen Anschauungen.

Es ist bekannt, einen wie starken Einfluß Herders Humanitätsideal auf seine ästhetischen Anschauungen gewonnen hat; Haym hat, wie an früherer Stelle bemerkt[1], in der Überwucherung des ästhetischen Gesichtspunktes durch den moralischen sogar den Angelpunkt für das Zerwürfnis Herders mit der Klassik erblicken wollen. Weniger bekannt ist, daß Herder in der ersten Epoche seiner literarischen Tätigkeit nicht nur weit maßvoller in dieser Frage urteilte, sondern sogar ein heftiger Gegner aller Vermengung von Moral und Kunst gewesen ist, und überhaupt noch völlig unerörtert dürfte sein, in welcher Weise sich der Übergang von der einen zur anderen Auffassung vollzogen hat. Auch ist zu bemerken, daß bei Behandlung der Frage: Verhältnis von Moral und Kunst bei Herder die Beziehungen unseres Ästhetikers zur Anschauung der Klassik bisher stets einseitig bevorzugt, andere Gebiete dagegen, wie etwa das griechische Drama, ungebührlich vernachlässigt worden sind. Alle diese und noch einige andere Dinge sollen in diesem Abschnitt einer umfassenden Behandlung unterzogen werden.

[1] Vgl. Kap. 4.

Zunächst das Verhältnis von Moral und Kunst in Herders Frühzeit: in jenen jugendfrischen Jahren, wo Herders Geist von dem Drang nach Erleben und Vertiefen beherrscht wurde, wo er zu den schöpferischen Kräften des Menschengeistes zurückstieg und dabei etwa auf Shakespeare traf, hatte der rationalistische Gedanke von moralischen Absichten der Poesie keinen Platz in ihm. Von der späteren moralisierenden Tendenz tatsächlich noch keine Spur! In der umgearbeiteten zweiten Fragmentensammlung[1] erklärt der junge Ästhetiker: In der Poesie dürfen die Schilderungen nie nach dem Maßstab der Moral, sondern nur nach dem der Kunst bemessen werden, und es darf nicht gefragt werden: schildern die Dichter gute Sitten, sondern schildern sie die Sitten gut; wie sind sie als Schöpfer von Charakteren? Vielen Vorurteilen würde man zuvorkommen, würden endlich Theatersitten von Sitten der Moral und des gemeinen Lebens unterschieden. Leider verkennt oft der theatralische Dichter den Satz: es ist kein Verbrechen, unmoralische Sitten poetisch, theatralisch zu schildern, wohl aber ist es ein Verbrechen, moralische Sitten unpoetisch, der Dichtungsart, dem Ort, dem Zweck ungemäß zu schildern. Wer wird auch die Griechen, von Orpheus bis Aristophanes, wie ein Kompendium der Moral, wer mit dem sechsten Gebot in der Hand, die Medeas, Helenas und Sapphos beurteilen wollen? Phantasie und Leidenschaft seien die zwei Führerinnen des Dichters; ein Sittengemälde soll er nicht geben; eine Poesie, bloß auf Moralität gebaut, ist in ihrem hohen Alter; ist der Dichter ein moralisches Geschöpf, bekommt er den Abschied.

In den höchsten Tönen hat sich Herder so ausgelassen; er hält es für nötig, einen Ton herabzustimmen, damit die Saite nicht springe. Zwar erhebe sich Poesie, so fährt er fort, nicht zum überirdischen sittlichen Ideal, um vom Anschauen desselben verschlungen zu werden, aber ebensowenig stürze die geflügelte Poesie zur niedrigen Natur, zur tierischen Leidenschaft, herab; zu leicht könne das Rührende der Leidenschaft unmenschlich werden und unsere fühlende Natur beleidigen. Wieder schlägt unser Kritiker daher, seinem schon öfter konstatierten Zuge zum Eklektischen folgend, einen Mittelweg ein: zwischen beiden Extremen, so ist seine Ansicht, lenkt die Poesie ein, indem sich die

[1] Vgl. II, 146/154.

Phantasie mit der Beobachtung der Natur und die Leidenschaft mit dem sanften menschlichen Gefühl paart; in eben dieser glücklichen Mitte schweben die besten Dichter. Das zwischen der Wildheit und der entnervten politischen oder moralischen Sittlichkeit liegende Zeitalter — „ein solches hat Sitten für den Dichter".

Den Höhepunkt der Abkehr von allem Moralisieren in der Kunst bedeutet die Zeit des Shakespeare-Aufsatzes, also die fruchtbarste und Glanzzeit Herders. Wie aus einem Briefe Heynes an den Freund — der entsprechende Brief Herders ist nicht erhalten — hervorgeht, wollte Herder damals das Moralische geradezu aus den schönen Künsten verbannen, und zwar in solchem Maße, daß sich Heyne genötigt sah, Herders Ansicht etwas zu mäßigen[1]. Ganz so ernst, wie Heyne annahm, scheint es jenem mit seiner Trennung von Moral und Kunst freilich denn doch nicht gemeint gewesen zu sein, denn zur selben Zeit äußert er ein andermal gegen Heyne, im Grunde seien Gutes und Schönes überhaupt eins[2] — also ganz im Sinne seines späteren Standpunktes. Auch das Jahr 1775 zeigt Herder — in den „Ursachen des gesunkenen Geschmacks . . ."[3] — noch von jeder Moralitätssucht frei. Sehr natürlich zwar, so hören wir jetzt, wird der Geschmack verdorben sein, wo die Sitten auf den höchsten Grad verdorben sind, im übrigen aber sind Geschmack und Tugend nicht einerlei und die Staaten, in denen der Geschmack blühte, waren nicht eben die tugendhaftesten, Athen selbst mit all seinem Geschmack kein Lacedämon an Bürgertugend. Ein Kunstwerk kann den Menschen so an sich ziehen, daß eine Leidenschaft die anderen Kräfte und Neigungen aus der Fassung bringt; gewisse Werke können eine Leidenschaft der Art fordern, die denn künstlerisch-, aber nicht moralisch-gut ist. Niemals[4] also messe man die griechische Sittenbildung in ihren theatralischen Dichtern nach dem Maßstab einer abstrakten Moral, weil keinem der gegebenen Fälle ein solcher Maßstab zugrunde liegt. Die Geschichte zeigt, wie die Griechen in jedem Zeitpunkt alles

[1] Düntzer C. II, 135.
[2] Düntzer C, II, 138.
[3] V, 610ff.
[4] Das Folgende aus „Ideen" Buch 13. (XIV, 123).

waren, was sie gut oder böse, je nach ihrer Lage, sein konnten. Der theatralische Dichter brachte Gestalten in sein Spiel, wie sie ihm die Vorzeit gab, oder wie er solche seinem Beruf gemäß diesen und keinen anderen Zuschauern darstellen wollte. Schlüsse hieraus auf Sittlichkeit oder Unsittlichkeit ziehen zu wollen, wäre grundlos. — Bei alledem ist zu beachten, daß Herders Ablehnung eines Moralitätsstandpunktes weniger aus ästhetischen als kulturhistorischen Erwägungen entspringt. So blieb doch von Anfang an die Möglichkeit offen, ohne unmittelbaren Widerspruch zu früheren Anschauungen später das moralische Element vom dramatisch-künstlerischen Standpunkte aus geltend zu machen.

Was die besondere Beziehung auf die griechische Tragödie anlangt, so zeigt Herder in den „Kritischen Wäldern" und den anderen kleineren Schriften der ersten Epoche, daß er auch in dieser Hinsicht jeder moralistischen Auffassung abhold ist:

III, 41 (Philoktet-Besprechung): Die moralischen wie die unmoralischen Ungeheuer, so wird erklärt, haßt Sophokles in gleicher Weise; er stellt auf seinem Theater nichts als Menschen, weder Engel noch Teufel, vor; eher will er die Vorwürfe moralisierender Kunstrichter auf sich nehmen, die jeden Ausspruch auf der Bühne zu einem Sittenspruche der Pythagoras machen wollen, als daß er einen Charakter nicht so schwarz malt, als er für die dramatische Wirkung erforderlich ist[1].

Eine überraschend treffende, von aller Moralisiererei weit entfernte Auffassung der antiken Gottheiten offenbart Herder XXXII, 118; er sagt: „Ihre [die griechischen] Gottheiten waren damals noch nicht moralische Wesen; sie waren Kräfte der Natur." Deshalb muß man ihre Darstellung in der Poesie „mit keinen anderen Gewichten abwägen als der politischen und poetischen Tugend"[2].

In derselben Richtung liegt es, wenn Herders Urteil über Sulzer, den Hauptvertreter der moralistischen Richtung, durchaus absprechend ist: in einem Briefe an Hamann hat Herder seiner Mißbilligung der „moralischen Belletristerei" Ausdruck verliehen[3].

[1] Der in Rede stehende Charakter im „Philoktet" ist Odysseus.

[2] XXXII, 126.

[3] a. a. O. 102.

Allein stand der junge Kritiker in seinem Kampfe gegen die Vermengung von Moral und Ästhetik nicht; in einem späteren Zusammenhange[1] wird Gelegenheit sein, die Anschauung der zeitgenössischen Ästhetik in dieser Frage, soweit sie das Drama berührt, ausführlich darzustellen. Hier sei nur auf die Literaturbriefe hingedeutet, die sowohl aus der Epopöe wie von der Bühne das „Ideal der Vollkommenheit" verbannt hatten[2]. Herder hatte in den Fragmenten nachdrücklich darauf hingewiesen[3].

Wir wenden uns nun dem allmählichen Wandel in Herders Anschauung zu; sehr langsam und fast unmerklich vollzog sich dieser. Es wurde oben[4] gezeigt, wie Herder noch 1787 seine Stimme gegen die moralisierende Auffassung erhebt; diesem Urteil sei ein anderes entgegengehalten, das 14 Jahre älter ist und doch schon ein gewisses Schwanken in der Anschauung zeigt. In der Rezension von Sulzers „Theorie der schönen Künste" (1771 und 1773[5]) gilt es unserem Kritiker bereits als ausgemacht, daß Moral und Poesie durch ein enges Band verknüpft sind; der Streit zwischen Nutzen und Vergnügen ist nach seiner Meinung schwierig zu entscheiden; er selbst wagt nicht, diese Entscheidung zu treffen[6]. Der eigentliche Übergang vollzog sich jedoch erst später, etwa in den 80er Jahren; eine klar erkennbare Mittelstellung zwischen der Auffassung der frühesten Epoche und der späteren Weimarer Zeit zeigt das Urteil über Sulzer in dem Aufsatz „Winckelmann, Lessing, Sulzer" von 1781: „Der moralische Nutzen, heißt es da, auf den er [Sulzer] überall die Künste und jede schöne Wissenschaft angewandt wissen will, ist edel und wünschenswert, vielleicht aber nicht immer, insonderheit auf den Wegen, die er vorschlägt, erreichbar."[7] Die beginnende Vorherrschaft des Humanitäts- und Moralitätsgedankens endlich kündigt sich deutlich in den Stanzen an, die Herder seinem Briefe an die Gattin vom 14. 3. 89 aus Rom beifügte; wir hören[8]:

---

[1] Vgl. Kap. 11, Nr. 4.

[2] Vgl. Lit.-Briefe, Teil 7. 115/126; Teil 9. 49/59.

[3] Vgl. I, 341.

[4] Siehe S. 240.

[5] Vgl. V, Seite IV, Nr. 20.

[6] Vgl. V, 391/92.

[7] XV, 52.

[8] Düntzer B, 286/87.

„O gute Göttin, darf ich, darf ich nennen
Den heil'gen Namen? nenn' ich dich Natur?
Nenn' ich dich Liebe? Ach, nur dich zu kennen,
Irr' ich umher auf alles Wissens Spur,
Und doch, um reiner Flamm' in dir zu brennen,
Bedarf ich reiner Lieb' und Weisheit nur.
Nicht Kunst, nicht Wissenschaft; die Kunst des Lebens
Ist Wissenschaft; sonst ist die Kunst vergebens.

Du, Göttin, weißt, daß ich an jedem Bilde
Des schönsten Marmors dich, nur dich gelernt;
Daß du so freundlich und mit Weisheit milde
Durchs Schöne mir nur den Betrug entfernt.
Dann schlich ich mich in andere Gefilde,
Als die man mit Palett' und Meißel lernt —
Ich lernt' an eurem Knie, an eurem Busen
Nichts als — Humanität, erhabne Musen."

Nunmehr die Zeit der vollen Herrschaft der moralisierenden Kunstanschauung. Folgendes über ihre philosophische Grundlegung: wie im einzelnen in der Anschauung Herders der Weg von der Naturphilosophie über die Geschichtsphilosophie zur Moralphilosophie geht, ist von Haym eingehend dargestellt worden[1]. Wir begnügen uns daher mit dieser kurzen Zusammenfassung[2]: aus dem ursprünglichen Chaos der Leidenschaften schafft die Humanität Ordnung und Regelmäßigkeit; alle geistigen Fortschritte der Menschheit im weitesten Sinne dienen der Humanität. So lautet der Herdersche Grundgedanke; er ist im 15. Buch der Ideen eingehend entwickelt.

Unsägliche Leidenschaften, so wird in den Humanitätsbriefen[3] auseinandergesetzt, wohnen in der Brust des Menschen. Sie sind an sich keineswegs schädlich, können unter gewissen Bedingungen sogar zu sehr fruchtbarer Kraftentfaltung dienen. Voraussetzung ist dazu, daß die zerstörenden Tendenzen von den erhaltenden Neigungen unserer Natur eingeschränkt und bezwungen, zwar

[1] a. a. O. II, 235/38.
[2] Vgl. etwa XIV, 215.
[3] Vgl. XVII, 119.

nicht ausgetilgt — man sieht die Übereinstimmung mit der Interpretation des Aristoteles[1] — aber unter eine Regel gebracht werden. Diese Regel ist Vernunft, Billigkeit, Güte — also mit einem Worte: Humanität.

Herders Einschätzung reinen Kunstschaffens und der Fortbildung des Humanitätsprinzips spiegelt sich selbst in seiner Auffassung der Unsterblichkeitsfrage wieder. Die Unsterblichkeit der Dichtkunst will er höchstens als einen „jugendlichen Traum" gelten lassen; wahrhaft unsterblich sei nur, was zur möglichst besten Erreichung der endlichen Bestimmung des Menschengeschlechtes dient, zum Ideal der Humanität, zur Vereinigung des Wahren, Schönen und Guten[2].

Herders Auffassung von Moral und Kunst, darauf sei schließlich hingewiesen, resultiert aufs unmittelbarste aus dem monistischen Charakter seiner Denkweise, wie wir ihn früher kennen gelernt haben[3]. Wenn Herder die menschliche Kunst so ausschließlich in Parallele zur Naturkunst stellte, so mußte er sie naturgemäß auch denselben Gesetzen unterwerfen wie diese. Als das hervorragendste Merkmal der Natur nun erscheint ihm die ihr innewohnende Zweckmäßigkeit. Nur folgerichtig ist es daher, wenn er urteilt: „Weder zum Angenehmen noch zum Schönen wäre der Mensch gelangt, wenn es ihm nicht nützlich, ja unentbehrlich gewesen wäre; ein völlig nutzloses Schöne ist im Kreise der Natur und Menschheit gar nicht denkbar."[4] Eben diese Sätze sind es, auf die sich jene Moralisierungstendenzen in der Kunst innerlich stützen; freilich hätte es hier, wo sich Herder von einer rein ästhetischen Kunstauffassung am weitesten entfernt, nahe gelegen, den in dem Monistischen der Auffassung liegenden Grundirrtum zu erkennen. Überraschend aber und befremdend, wie Haym[5] anzunehmen scheint, können Herders Ansichten nicht erscheinen; sie sind nichts anderes als die natürliche Folge der Grundideen seines Denkens. Etwas Moralisierendes, Dozierendes, im weitesten Sinne Tendenziöses liegt in Herders Natur; es wurde

[1] Vgl. Kap. 7, besonders S. 326ff.
[2] XVI, 33/34.
[3] Vgl. Kap. 4.
[4] Vgl. XXII, 129.
[5] a. a. O. II, 706.

ihm immer schwer, die Dinge für sich selbst sprechen zu lassen. Sein Biograph[1] hat das einmal ganz außerordentlich treffend ausgedrückt, wenn er sagt, Herder vermochte sich nicht auf die Rolle des bloßen Mäeutikers zu beschränken. Die Kunst der Mäeutik ist aber recht eigentlich die Kunst des Dramatikers und des dramaturgischen Ästhetikers; Herders Mangel mußte sich daher auf dramatischem Gebiete besonders fühlbar machen.

Nunmehr zur eingehenden Erläuterung der Herderschen Anschauung an Beispielen.

Der Begriff Humanität hat bei unserem Freunde den denkbar ausgedehntesten Sinn. Alles, wodurch der Mensch organisiert ist, sich über das Tier zu erheben, faßt dieser in das Wort Humanität zusammen. Humanität ist des Menschen Wesen und seine Bestimmung. Dies ist der Grundgedanke des Gedichts „Schwungkräfte der Menschheit“[2]; als leitende Idee in der Entwicklung der Menschheit wird dort die Humanität dargestellt.

XVIII, 80/86: Dreimal betont Herder, daß in der Poesie das Wahre, Gute und Schöne eins werden müsse und daß allein in dieser Vereinigung der Ewigkeitswert der Poesie liege. In der griechischen Kunst sei diese Vereinigung vorhanden gewesen, und tatsächlich sei sie auch die oberste „poetische Regel“.

XVIII, 61/62 Herder sagt: „. . . Gewiß ist's, daß nichts bleibend schön sein kann, als das Wahre und Gute. Keine Kunst, kein Künstler vermag von einem falschen Schimmer der Macht und Hoheit, von geschminktem Reiz der Wollust und Üppigkeit, oder von der Schwärmerei ein Ideal zu borgen, das bestehe und fortdauere. Was unrein dem menschlichen Gemüt ist, muß ihm früher oder später auch in der Poesie unrein erscheinen: denn nur fürs menschliche Gemüt wird gedichtet . . . Es ist Gesetz der Natur, daß auch in der Poesie und Kunst nur das Wahre und Gute bleibe.“

XVIII, 52: Selbst seiner emphatischen, weil in innerer Verwandtschaft gegründeten Begeisterung für Metastasio vergißt Herder nicht einen moralischen Zopf anzuhängen; sogar die doch hier sehr entfernt liegende Aristotelische Katharsistheorie muß ihm als Mittel dazu herhalten; trotz einer gewissen unmännlichen

[1] a. a. O. II, 574.

[2] XXIX, 214/18, vergleiche auch 729 zu 214 (Redlich).

Weichlichkeit, meint Herder, verderbe doch Metastasio niemandem das Herz[1], vielmehr könne die moralische Empfindung des Zuschauers, wenn er sie nur aufwecken lassen wolle, „erweckt und zart geläutert werden."

XVIII, 74: Herder betont mit Nachdruck, daß nur die „reine Sprache des Herzens und Geistes" wahre Poesie sei.

XVIII, 134 und 140: Herder äußert, die Poesie solle „ein Spiegel der Natur und der Sitten, Humanität im gefälligsten, reinsten Gewande" sein; nach Darstellung der „echten, ganzen moralischen Natur des Menschen" soll sie streben.

XVII, 375/77: Eingehend legt Herder wiederum dar, daß „das Wahre, Gute und Schöne nur eins sei"; die Form des Wahren und Guten sei die Schönheit; am reinsten sei dies von den Griechen erkannt worden.

XXIX, 667: In dem Gedicht „Die Muse der Tugend zur Muse der Kunst" hat Herder wiederum seine Gedanken über Moralität und Kunst niedergelegt: Tugend und Kunst sind hier in engste Beziehung zueinander gesetzt; die Tugend gilt dem Dichter als die schöne Schwester der Künste. Die Kunst ist der Spiegel, in dem das Bild der Tugend erscheinen soll; die Kunst soll Leben darstellen; die Tugend aber ist Leben selbst, ihre immer verjüngte Gestalt zeigt ihr vortrefflichster Spiegel, das menschliche Herz.

XXXII, 523ff.: Daß Herder in der späteren Weimarer Zeit das Theater und überhaupt die Kunst geradezu als etwas dem ethischen Verhalten Entgegengesetztes ansah, beweist eine Stelle aus dem Entwurf „Vom Geist des Christentums bei seiner Pflanzung und Fortpflanzung"[2]; es heißt da unter dem Titel „Hauptidee des Christentums und Mittel der Wirkung": „. . . Absonderung von Götzen, Luxus, Theater, Künsten."[3]

XX, 376: Das moralisierende Element in der Dichtung wird von Herder als etwas völlig Selbstverständliches behandelt; in der Rezension von Kosegartens „Rhapsodien" heißt es: „...Dem reich- und süßsprechenden Dichter selbst wäre vielleicht hier und da die freundschaftliche Stimme nötig: ‚*Ne quid nimis*!

[1] Vgl. Kap. 3.
[2] 1797.
[3] XXXII, 528.

auch der süßesten Worte und Bilder laß' nicht zuviel sein.' Ohnstreitig haben wir auch mit diesen Rhapsodien einen schönen dichterisch-moralischen Erwerb aus einer fremden Sprache."

Treffend wie zumeist charakterisiert Caroline in den „Erinnerungen" II, 286ff. das Verhältnis von Moral und Kunst bei Herder; sie sagt: „Geist und Genie hielt Herder allerdings sehr hoch: aber Gesinnung, Tat, Charakter, Moralität . . . galten ihm noch viel höher; auch dem edelsten Genie, wo dieses mangelte, . . . konnte er seine Huldigung nicht fortdauernd schenken. . . . Er beklagte sich oft, daß der moralische Wert zu unserer Zeit so wenig beachtet werde . . " — Die Spitze gegen Goethe ist deutlich.

In Herders späteren Jahren, als seine Moralisierungstendenz zusehends an Stärke gewann, macht sich, sehr im Gegensatz zu seiner früheren Anschauung, auch eine stark moralisierende Auffassung des griechischen Dramas bemerkbar. Ausdrücklich wird jetzt betont, es sei „das hohe Gesetz des griechischen Dramas", daß „über den Taten und Verirrungen der Sterblichen ein lohnendes und strafendes Schicksal waltet."[1] Auf die Theseus-Sage wendet der Interpret diese Auffassung an[2], und in ähnlicher Weise betrachtet er die Prometheus-Trilogie des Aeschylus als „ein sehr lehrreiches Emblem."[3] In dieser moralisierenden Auffassung liegt eine Mißdeutung des antiken Schicksalsbegriffs beschlossen. Das allgewaltige Herrschen des Schicksals, dem Götter und Menschen unterworfen sind, das, was im modernen Drama die der Handlung immanente Konsequenz ausmacht, ist in den Werken des Aeschylus, Sophokles usw. dargestellt, nicht das äußerliche Korrigieren menschlicher Handlungen. Freilich fühlt Herder mitunter selbst, daß seine Moralitäts- und Humanitätsideen zum Geiste des antiken Dramas schlecht stimmen[4]. Aber mit einer unglaublichen Leichtfertigkeit eilt er über solche Bedenken hinweg. Sprünge dieser Art sind leider nicht so selten,

---

[1] XXVIII, 310.

[2] XXVIII, 308.

[3] XXVIII, 329.

[4] Mitunter wurde Herder selbst des ewigen Moralisierens müde; einige Belegstellen dafür bei Suphan XXIII. S. 9, 10.

als daß man nicht in ihnen einen durchgängigen typischen Mangel des Herderschen Wesens erkennen sollte. Ebenso schnell fertig, wie er in den „Theologischen Briefen" mit dem Satze: Ist eine Geschichte als Dichtung schön, treffend, erhaben, nützlich, — warum sollte sie solches als wirkliche Geschichte nicht mehr bleiben?[1] von naiver Poesie zum Glauben an die dargestellte Tatsache übergesprungen war, ebenso leicht kommt es ihm hier in seiner Behandlung des Prometheus-Stoffes an, Ideen, die erst in einer durch das Christentum neugestalteten Weltanschauung möglich wurden, in einen ganz auf antiken Anschauungen basierenden Mythos hineinzutragen. Stand es dem Baco und so manchem anderen frei, so argumentiert Herder[2], in die Geschichte des Prometheus ihren Sinn zu legen, warum soll ich nicht meinem Humanitätsgedanken, dem Ausdruck der Bildung und Fortbildung des Menschengeschlechts zu jeder Kultur, des Fortstrebens des göttlichen Geistes im Menschen zur Auferweckung aller seiner Kräfte, darin Raum gewähren? Es war etwas anderes, etwa einen antiken Mythos als Symbol für einen anderen neuen Gedanken zu gebrauchen — wobei dann der Gedanke des Mythos von dem Gedankengang des Symbolisierten deutlich und streng geschieden war —, oder dem Gehalt des antiken Mythos einen seinem ganzen Ideenkreis völlig fremdartigen Gedanken aufzuoktroyieren. Immerhin wäre der Fehler nicht so störend gewesen, wenn Herder eine deutliche Unterscheidung zwischen seiner Auffassung der antiken Dramatik und seiner eigenen modernen Nachdichtung getroffen hätte. Daß ihm das keineswegs gelungen ist, sondern daß er vielmehr seine eigenen, ganz und gar christlichen Humanitäts- und Moralitätsgedanken den antiken Tragikern untergelegt hat, darin liegt das Unheilvolle jener verwirrten und verwirrenden Auffassung, die für Herder so typisch ist.

Die Vorliebe für das Philosophisch-Moralische, Lehrhaft-Allgemeine ist es auch, die Bruder Humanus eine besondere Neigung für Sprüche und Sentenzen verleiht[3]. Was das Drama anbelangt, so verweist er für diese Materie auf Seneca und auf die Schau-

[1] Vgl. Haym a. a. O. II. 132.
[2] Vgl. XXVIII, 330.
[3] Vgl. XVI, 24/27.

spiele des Euripides, den schon Sokrates als eine treffliche Schule in dieser Hinsicht empfohlen habe[1].

Humanität und Moralität verbinden sich in Herders dramaturgischen Anschauungen unlösbar, zuweilen zu einem merkwürdigen Resultat; die Auffassung des antiken Dramas wird mitunter durch die eigenartige Interpretierung des Schicksalbegriffs eine völlig schiefe: z. B.:

XXIV, 294: „Die Tragödie ist eine Poesie der Menschlichkeit: denn [!] wegen eines kleinen Fehltritts, der jeden ereilen kann, leidet der Held oft unrettbar." Die Richtigkeit der Herderschen Begründung angenommen, würde jeder andere aus dieser Tatsache folgern, daß die Tragödie höchst inhuman oder das betreffende Stück eben ein schlechtes sei. Zum mindesten mußte Herders Satz auf die antike Tragödie eingeschränkt werden, was offenbar keineswegs in seinem Sinn liegt. Die in jener Erörterung folgenden Worte erweisen, worauf unser Kritiker mit seinem merkwürdigen, fast unverständlichen Satz hinaus wollte: „Aufschreckt sie also den träge entschlummerten Geist, . . . den emporgerichteten Blick dem Gericht der wägenden Nemesis öffnend." Die Moralisierungstendenz ist es also, die hier herrscht; dies eine Beispiel möge zeigen, zu welch gezwungenen und verwirrten Aussprüchen sie verleitet.

Am meisten Anlaß zu moralisierender Mißdeutung bot begreiflicherweise der sentenzenreiche Chor des griechischen Trauerspiels[2]; in folgenden Versen aus Horazens „*Ars poetica*" glaubt Herder die Rolle des antiken Chors und zugleich das reine Ideal der lyrischen Dichtung treffend gekennzeichnet zu sehen:

„. . . . .
Den Guten hold zu sein, sie zu beraten,
Im Zorne sie zurückzuhalten und
Im Kampf der Leidenschaft und Pflicht zu unterstützen.

[1] Über die Freundschaft zwischen Sokrates und Euripides und die Folgewirkungen für Euripides' dramatische Tätigkeit vgl. Lessings Äußerungen im „Sophokles" und im 49. Stück der Hamburgischen Dramaturgie. (a. a. O. IX, 393.)

[2] Auch XXIII, 233 heißt es mit moralisierendem Beigeschmack: „Je mehr sich das Drama verfeinte, desto reicher ward's an scharfsinnigen und moralischen Sentenzen."

Er preis' uns an die leichtbesetzte Tafel
Der Mäßigkeit, und das heilsame Recht,
Das Glück des Ruhestands bei offnen Toren.
Was ihm vertraut wird, wiss' er zu verschweigen;
Auch wend' er öfters an die Götter sich
Mit feierlichem Gebet und flehe um die Rettung
Der unterdrückten Unschuld und des Stolzen Fall."[1]

Platter ließ sich schlechterdings nicht moralisieren, und wenn Horaz irgendwo ergänzungsbedürftig war, so ist es gewiß an dieser Stelle; Herder freilich war nicht der Mann zu einer objektiveren, rein künstlerischen Auffassung, wie sie am Platze gewesen wäre. Auch bei der sonst wohlgelungenen Entwicklung des griechischen Begriffs der Nemesis in dem Aufsatz „Nemesis, ein lehrendes Sinnbild" und an anderen Stellen ergibt sich ihm unter der Hand eine moralisierende Auffassung der antiken Tragödie, vor allem des Chors, so für den Chor aus Elektra V, 474ff. oder Euripides, Rhes. V. 342[2]. Deutlicher noch in der Schlußpartie des Aufsatzes: den in der Gestalt der Nemesis personifizierten, anthropologisierten Schicksalsbegriff identifiziert Herder dort fälschlich mit moralisierender Tendenz im Kunstwerk. Die von ihm angezogenen Faktoren sind durchaus durch die antike Weltanschauung bedingt; in der modernen Tragödie sind jene Elemente zu ihrem größten Teil in freie Selbstdarstellung und Auswirkung des Guten und Bösen aufgelöst und entsprechen nur zum geringsten Teil dem modernen Begriff einer Vorsehung oder Vergeltung; die äußerliche Moralisierungsabsicht ist beim antiken Drama genau so künstlich hineingetragen wie beim modernen[3].

[1] Vgl. XXVII, 198.

[2] Siehe XV, 397. — Das Vorwiegen des Herderschen Interesses für das Mythologische, Kulturhistorische gegenüber dem Dramatischen tritt an diesen Stellen wieder deutlich hervor.

[3] Zur Humanisierung des Nemesis-Begriffs bei Herder vgl.: XV, 425_{278}, 428_{284}, XVI 469, XXVI 20, 88 Nr. 18, 19, XXIII 495. — Über das „schöne Maß der Empfindung" in den tragischen Chören der Griechen siehe auch II, 310 Nr. 3; hier, Herders damaligen Anschauungen entsprechend, noch ohne moralisierenden Beigeschmack; ebenso III, 73_{105} betreffs Sophokles' „Philoktet". — Über moralisierende Auffassung der Gestalt Aias' siehe: XVII, 21 unten, XXVI, 81, dazu 454 Z. 1, vgl. XVIII, 608 (Suphan); zu Sophokles' „Aias" V, 131 siehe XXVI, 174, dazu XXVI, 465.

Wir wenden uns einem anderen Gebiet zu: schärfste Betonung des moralischen Elementes speziell im Drama findet sich in der „Kalligone“[1]: „Ein höchst Sittliches fordert das Drama im Trauerspiel sowohl als im Lustspiel. In diesem muß keine Torheit außer den Grenzen des Ehrbaren spielen, und alle müssen zuletzt der Huldgöttin dienen, die Verstand und Güte, Wohlanstand und Menschenglückseligkeit verbindet. Eine Verstellung des moralischen Gesichtspunkts und Gesichtskreises macht das kunstreichste Gemälde komischer Figuren und Situationen unleidlich. Hierüber ist unser Gefühl so zart, daß selbst das Genie die beleidigte moralische Grazie zu versöhnen nicht vermag. Wir verwünschen den Dichter mit seinen verstellten Gestalten. Dem hohen Trauerspiel ist das Unsittliche des Charakters, der Furcht und Mitleiden erregen soll, unausstehlich. Menschliche Fehler darf und muß er haben; ein Unmensch aber, Tor und Bösewicht darf er nicht sein, oder der mit Unmenschlichkeiten uns quälende Dichter ist der Furca würdig.“

Solche theoretischen Auseinandersetzungen mit ihrer Erklärung des moralistischen und Humanitätsgedankens als obersten dichterischen, ja künstlerischen Prinzips widersprechen geradezu den Ergebnissen von Herders Empfindung, selbst seiner intuitiven Shakespeare-Begeisterung. Der Widerstreit zwischen seelischem Empfinden und reflektierendem Verstand, nicht nur in der formalen Anwendung, sondern noch mehr im Ergebnis beider, ist offenbar. Es rächt sich das durchgängig Monistische des Verfahrens; der in Wirklichkeit überall immanente Dualismus macht sich geltend und offenbart die Einseitigkeit der Herderschen Veranlagung. Ausschließlich gefühlsmäßig, sich in den Geist des Dichters hineinlebend, hatte der kühne Enthusiast Shakespeare als den Großen, Gewaltigen, Genialen, den Seelenkünder gepriesen, ohne je danach zu fragen, ob auch nicht etwa die moralische Grazie beleidigt werde. Ganz unvermittelt mit den Ergebnissen des Empfindens fordert der reflektierende Verstand jetzt moralische Prinzipien für das Drama; in rein theoretischer Erörterung behauptet Herder, unsittliche Charaktere seien im Trauerspiel unausstehlich, Bösewichter dürften in ihm nicht dargestellt werden, alle Kunst, der der Finger der moralischen Grazie

[1] XXII, 328.

fehle, bleibe im Gemeinen, und selbst das Genie vermöge die beleidigte moralische Grazie nicht zu versöhnen. Wie hätte Herder von diesem Standpunkt aus die Lear, Macbeth, Othello usw., die er so überschwenglich gepriesen hatte, überhaupt nur motivieren können? Hätte er je den Versuch dazu gemacht — das unbekümmerte glücklich-unglückliche Nebeneinander von Empfinden und Reflektieren, von Erlebnis und Theorie bewahrte ihn davor —, seine Erklärungen hätten nicht gewundener und schiefer ausfallen können, als die der Gerstenberg und Elias Schlegel[1]. Tatsächlich finden sich in seinen späteren Schriften Symptome, daß die vorbehaltlose Shakespeare-Begeisterung der 70er Jahre einer bei allem Lobe etwas nüchterneren Auffassung Platz gemacht hat. So ist in dem Aufsatz „Tithon und Aurora" auch Shakespeare der allgemeinen elegischen Stimmung, die Herder befallen hat, nicht entronnen: „. . . Alles überlebt sich . . . Shakespeares Hofszenen dünken uns Haupt- und Staatsaktionen." Ähnlich heißt es im 10. Stück der „Adrastea"[2]: „. . . Fürchterlich ist das Gefühl, wenn man bei Trauerspielen . . . das Ende erwartet und es immerdar nicht kommt . . . Nach dem, was wir bei Shakespeare selbst . . . erfahren, ist's offenbar, daß entweder unser Blut schneller fließe oder unsere Aufmerksamkeit eher ermüde als . . . bei . . . unseren geduldigeren Vorfahren."[3]

Es ist der Mangel des theoretischen Vermögens Herders, daß er nicht über eine gänzlich äußerliche Verbindung von Ethos und Drama hinauszukommen vermochte. Nirgends auch nur ein Ansatz dazu, die äußerlich aufgeklebte moralische Absicht in einen immanent ethischen Gehalt zu verwandeln und eben diesen in dem freien Gegeneinanderwirken des Guten und Bösen mit dem Endergebnis des Wahren zu suchen. Eine solche Vertiefung der theoretischen Forderung allein konnte Herder zu einer Versöhnung mit den Resultaten der intuitiven Empfindung führen und den Anstoß zu einer rein ästhetischen Untersuchung der Gesetzlichkeiten des Dramas bilden.

Am allerdeutlichsten ist die moralistische Kunstauffassung

[1] Oder mehr noch wie die Johnsons, der Shakespeare vom moralischen Standpunkte aus glaubt verurteilen zu müssen (vgl. Johnson a. a. O. 11).

[2] XXIV, 285.

[3] Eine weitere Bemerkung gegen Shakespeare siehe XVII, 250.

bekanntlich in seinem Zerwürfnis mit den Klassikern zu Tage getreten. Der Gegenstand ist so allgemein geläufig, daß eine kurze Übersicht genügen dürfte. In Herders schriftstellerischem Wirken macht sich das Überwiegen des Moralitätsstandpunktes gegenüber dem reinen Kunstideal Goethe-Schillers etwa zuerst in der letzten Sammlung der „Zerstreuten Blätter"[1] und den beiden letzten Sammlungen der „Christlichen Schriften" geltend[2]. Die Verurteilung des Weimarischen Theaterwesens vom Standpunkt der Moralität insonderheit ist deutlich in dem Kapitel über die „Sitten" im 8. Stück der „Adrastea"[3]. Nichts wirkt so stark auf die Sitten als das Theater, sagt Herder, und darum muß man acht haben, welche Sitten einem Stück innewohnen. Die Griechen folgten dieser Regel, wenigstens anfangs, aber die heutige Zeit ...! Herder kann seinen Abscheu vor der rein ästhetisch-künstlerischen Behandlung der Bühne, wie er sie tagtäglich miterleben mußte, schlecht verbergen. Daß man in Gesellschaft von nichts als vom Theater zu sprechen weiß oder gar zu sprechen wagt, daß es fast scheint, als seien die Bretter der Bühne selbst unser Leben, das dünkt dem verknöcherten Mann ganz unausstehlich[4]. Die „reine Idee" des Schönen, Wahren, Guten, dieses „einzige Ideal einer Menschengesellschaft", ist es, was er jenen ästhetisierenden Menschen immer wieder entgegenhält[5]. Was übrigens die Kontrastierung der Wendungen „Bretter des Theaters", „Bretterbude" und „ganzes Menschenleben" anlangt, so muten Herders Äußerungen fast wie eine unfreiwillige Selbstparodie an, war er es doch selbst gewesen, der in den Schriften seiner fruchtbarsten Epoche, so im Shakespeare-Aufsatz, des öfteren fast mit eben diesen Worten darauf hingewiesen hatte, daß echte dramatische Kunst das vollkommenste und umfassendste Abbild alles Menschenseins sei.

In den späteren Werken seines Schaffens, so vornehmlich in der Abhandlung über das Drama im 4. Stück der „Adrastea"[6],

---

[1] 1797. Vgl. etwa XVI, 310 (Zwei Stellen).

[2] 1798. Vgl. Haym a. a. O. II vor allem 584.

[3] XXIV, 173ff.

[4] Ähnlich dürfte sich XXIII, 71_{75} die scharfe Betonung, daß jede Bühne nur ein Brettergerüst sei und stets bleiben werde, auf nichts anderes als die Weimarer Bühne beziehen.

[5] XXIV, 174/76.

[6] Vgl. Kap. 9.

hat Herder immer aufs neue betont, es genüge nicht, bloß Leidenschaften, Meinungen, Sitten, Begebenheiten usw. darzustellen; eine reine und hohe Vernunft soll vielmehr über allem walten. Immer wieder sucht Herder nach außerhalb der dramatischen Kunstgesetze liegenden Normen für den dramatischen Dichter[1]. Eine eingehende Darstellung seiner Äußerungen dieser Art wie vor allem des Gegensatzes zu Goethe hat Haym bereits geleistet[2]; seinen Ausführungen ist Neues nicht hinzuzufügen.

Nach den bisherigen Erörterungen wird es nicht Wunder nehmen, wenn auch in Herders Urteil über die Dramen des von ihm in bewußtem Gegensatz zu Goethe so verehrten Lessing ein starkes moralisierendes Element festzustellen ist. „Minna" sowohl wie „Emilia" sind der Moralisierungstendenz zum Opfer gefallen[3]. Im 37. Humanitätsbrief wird auseinandergesetzt, sowohl die alte wie die neue Tragödie seien „Sprecherinnen vor dem erhabensten Richterstuhl unseres Geschlechts, vor der Humanität"[4]; sie „ventilieren, bescheinigen und gegenbescheinigen vor ihr auf die schärfste, freieste Weise"[4]. „Lessing, so fährt Herder fort, kannte diesen Prozeß über die innere Ehrlichkeit eines Charakters aufs genaueste; sein Tellheim ist ein von allen Seiten geprüfter, militärischer Charakter; alles, was um ihn steht, sichtet ihn das ganze Stück hindurch moralisch. Wen solche Komödien und Trauerspiele nicht bearbeiten können, der möchte durch Worte schwerlich zu bearbeiten sein."[5] Fast noch aufdringlicher wirkt die moralisierende Tendenz in dem Urteil über „Emilia Galotti" in der „Adrastea"; in höchst gezwungener Weise sucht Herder hier seinen eigentümlichen Begriff vom Schicksal in das Lessingsche Stück hineinzudeuten. Der moralische Zopf schließt dann die wenig geglückte Erörterung: „Der Vorhang fällt, und wir schaudern. *Discite justitiam moniti et non temnere honestum.* Zwischen Handelndem und Schauendem steht die Regel aufrecht."[6]

---

[1] Vgl. XXIII, 346ff., auch XXVII, 180/81, ebenso Düntzer A, I, 20ff.
[2] Vgl. Haym a. a. O. II, 712ff., 770ff.
[3] Vgl. Kap. 10.
[4] XVII, 184f.
[5] Ebenda, vgl. zu „Minna von Barnhelm" auch Kap. 10.
[6] XXIII, 376. — Vgl. auch Kap. 10.

Besonders befremdend muß es wirken, daß selbst die Lustspiel-Ästhetik durch das moralische Ideal überwuchert worden ist. Im 104. Humanitätsbrief[1] kündigt sich dies bereits an; einsichtige, selbst feinsinnige Bemerkungen mischen sich mit aufdringlicher Moralität. Herder setzt auseinander: daß übrigens die feine Komödie bei uns manche Schwierigkeiten findet, ist unleugbar, aber auch sehr erklärlich. Erziehet die Nation und sie wird auch an feineren Zügen der Sittlichkeit Geschmack finden. Da jetzt alles sich lesend vergnügen will, meistens aber das Schlechteste liest, wären nicht hundert Mittel da, diese Lesereien aufs Bessere zu leiten? Bedient euch nur einiger dieser Mittel, und das Verderben ist noch abwendbar. Sehr undeutsch wäre es, wenn bei uns die Moralität ein verspotteter Name würde; der alten Sitte nach gehört sie mit zu unserem Charakter und kann durch nichts ersetzt werden. Uns fehlt Witz und leichte Natur, uns fehlt ein schöner Himmel, die Unmoralitäten nur einigermaßen lustig und leidlich zu machen. Deutsche Üppigkeit war daher von jeher grob, weil sie in unser Klima, in unsere Lebensart und überhaupt zum deutschen Charakter nicht gehört.

Viel deutlicher tritt das Moralprinzip in der Abhandlung über das Lustspiel im 4. Stück der „Adrastea" zu Tage; was Herder dort sagt, ist platt tendenziös-lehrhaft und völlig unkünstlerisch. Der oberste Grundsatz ist: „Die Vernunft muß den Kranz der Begebenheiten flechten; mithin muß sie zuerst wegwerfen, was zu ihm nicht gehöret."[2] Alles Niedrige, Häßliche, Abscheuliche, jeder lasterhafte Charakter soll von der komischen Bühne verbannt sein[3]. Nur das „Unschädlich-Häßliche" gehört in die Komödie. Nichts soll als lächerlich vorgestellt werden, als was wirklich lächerlich ist, denn die „Komödie soll uns . . . nicht bloß lachen machen, sondern lachen lehren[4]. Am lautesten aber er-

[1] XVIII, 125.

[2] XXIII, 395.

[3] Wenn Herder bei dieser Gelegenheit äußert, die Darstellung des Lasters vermöge keineswegs zu bessern, (XXIII, 395) so erinnert das an Shaftesburys Worte in dem Brief über den Enthusiasmus: „Wenn die Kunst, eine Schwachheit oder ein Laster in seiner Blöße darzustellen, eine hinlängliche Sicherheit für die entgegengesetzte Tugend wäre, für wie glücklich könnte man unsere Zeiten halten!" (Shaftesbury a. a. O. I. 10.)

[4] XXIII, 396.

hebt der Moralist seine Stimme gegen die Darstellung alles dessen im Lustspiel, was ans Lüsterne und Schlüpfrige grenzt. Ein Lustspiel, in dem „sich Beinkleid und Schürze präsentieren, und zwar ein ... Beinkleid, dem alle Schürzen unvermeidlich gehorchen, und eine ... Schürze, die ... alles erlaubt macht, — mit welchen niedrigen Namen sollten wir ... dies Lingamspiel nennen?“ [1] Daß man in allen diesen Dingen, die das zarteste Urteil beanspruchen, das Richtmaß verloren habe, daß das Urteil kein „rein prüfendes“ mehr sei, daß sich der Geschmack auf Abwegen befinde, darüber glaubt Herder bittere Klage erheben zu müssen [2].

Deutlich ist die moralisierende Tendenz endlich auch in dem. was Herder im 51. Humanitätsbrief über den Humor der Briten sagt [3]. Er meint, die Briten hätten durch die Darstellung ihres „*humour*“ das Übertriebene in menschlichen Charakteren dem Gelächter preisgeben, dem moralischen Urteil ins Licht setzen wollen. Sogar ein leiser Tadel Shakespeares mischt sich hier wieder ein [4]. Da uns Deutschen dieser „*humour*“ — leider oder gottlob? —“ fehle und unsere Toren meist rohe Tölpel seien, so sei es keine unnütze Beschäftigung, in diesen fremden Spiegel zu sehen. Sehr wenig zu begrüßen aber würde es sein, wollten wir Deutsche diese Übertreibungen für Schönheit nehmen und humoristische Figuren wie etwa die Shakespeares als Vorbilder des moralisch-guten Geschmacks ansehen. Was Herder sonst über „Humor“ äußert, ist unbedeutend und sei daher nur andeutungsweise genannt: vgl. IV, 18 ff., dazu 491 zu 182 (Suphan), XVIII, 508$_{13}$, dazu XVIII, 618, wo auch noch auf II, 297 verwiesen ist, was jedoch weniger in diesem Zusammenhang gehört. Vgl. mit den Herderschen Ausführungen Homes Erklärung über Humor [5]; sehr tiefgründig sind diese freilich nicht; Herders z. T. mißbilligendes Urteil darüber siehe: IV, 182; vgl. ferner Lessings Erörterungen im 93. Stück der Dramaturgie [6]. Lessing geißelt sich, weil er früher

[1] XXIII, 398.
[2] XXIII, 397.
[3] XVII, 249f.
[4] Vgl. oben S. 252.
[5] Home a. a. O. II, 44f.
[6] Lessing a. a. O. X, 177f.

„*humour*“ durch „Laune“ übersetzt hat, was er jetzt für falsch hält[1]. Bei dieser Gelegenheit zitiert er längere Stellen aus Hurds Abhandlung „Über die verschiedenen Gebiete des Dramas.“ Hurd spricht in diesem Aufsatz ausführlich über das Wesen des Humors[2].

Was Lessing anbetrifft, so sei daran erinnert, daß auch er zuweilen einer moralisierenden Auffassung des Lustspiels das Wort redete; so sagt er im 29. Stück der Dramaturgie: „Ein Präservativ ist auch eine schätzbare Arznei, und die ganze Moral hat kein kräftigeres, wirksameres als das Lächerliche.“[3] Wie stark auch für die Ästhetik des Trauerspiels das moralische Element noch bei Lessing war, ist bekannt[4]; immerhin wird es bei ihm niemals so einseitig und ausschließlich betont wie bei dem späteren Herder; die Worte, die Lessing im 12. Stück der Dramaturgie[5] diesem Thema widmet, dürften seine Stellung in glücklicher Weise kennzeichnen; er sagt: „Ich will nicht sagen, daß es ein Fehler ist, wenn der dramatische Dichter seine Fabel so einrichtet, das sie zur Erläuterung oder Bestätigung irgendeiner moralischen Wahrheit dienen kann. Aber ich darf sagen, daß diese Einrichtung der Fabel nichts weniger als notwendig ist; daß es sehr lehrreiche vollkommene Stücke geben kann, die auf keine solche einzelne Maxime abzwecken; daß man unrecht tut, den letzten Sittenspruch, den man zum Schluß verschiedener Trauerspiele der Alten findet, so anzusehen, als ob das Ganze bloß um seinetwillen da wäre.“ ... „Dem dramatischen Dichter ist es gleich viel, ob sich aus seiner Fabel eine allgemeine Wahrheit folgern läßt oder nicht.“[6] — Immerhin ist zu betonen, daß Herder in Lessing einen Mitkämpfer erblicken mochte, auf den er sich berufen konnte, wenn er gegen die reine Kunstästhetik der klassischen Dichter zu Felde zog.

Überhaupt stand er ja mit seiner Anschauung nicht allein; nicht auf seiner Seite lag ja die Neuerung, sondern auf der Seite derjenigen, die eine von allen moralisierenden Nebenmotiven los-

---

[1] Herder selbst umgeht die Frage wie das englische „humour“ im Deutschen wiederzugeben sei; vgl. IV, 182.

[2] Hurd a. a. O. II, 34ff.

[3] Lessing a. a. O. IX, 304.

[4] Vgl. auch Kap. 7.

[5] Lessing a. a. O. IX, 231.

[6] Lessing a. a. O. IX, 322.

gelöste, nur von künstlerischen Gesichtspunkten geleitete Ästhetik vertraten. Die mannigfachsten Anregungen — freilich nur von Größen einer vergangenen Epoche — standen Herder also zur Verfügung. Bei weitem am umfassendsten und tiefgründigsten fand er die moralistische Kunstauffassung bei Shaftesbury vorgebildet. Das Verhältnis Herders zu dem englischen Philosophen ist ein außerordentlich inniges gewesen; wir haben schon des öfteren Gelegenheit gehabt, auf Verwandtschaft Herderscher und Shaftesburyscher Gedanken hinzuweisen; in keinem Problem aber schließt sich jener so rückhaltlos an die Shaftesburysche Auffassung an, wie in der Frage: Moral und Dichtkunst. Es sei daher hier Veranlassung genommen, Herders Verhältnis zu dem englischen Ästhetiker ausführlicher zu würdigen:

Shaftesbury gehört zu Herders frühester Lektüre; schon in den ersten Schulreden des jungen Magisters findet er Erwähnung[1]. In den Fragmenten begegnet er uns gleichfalls des öfteren[2]. Was der junge Herder damals von seinem „süßen Autor", wie er ihn nennt[3], kannte, darüber geben Briefe an Scheffner und an Kant von 1767 Aufschluß[4]. Herder besitzt Shaftesburys Werke nicht selbst, sondern hat nur Teile von ihnen in Hamanns englischem Exemplar gelesen. Ans Übersetzen hat er selbst nie gedacht; er kennt in Übersetzung: die „Sittenlehrer", den „Rat an einen Autor", Über die Schönheit und Tugend[5]. Herder urteilt[6], die Sittenlehrer, die Untersuchung über die Tugend und „neuerlich" die Abhandlung über den Enthusiasmus und die über die Laune seien sehr mittelmäßig übersetzt; die Übersetzungen Spaldings findet er leidlich[7], eine Übersetzung von Wichmann gut, aber dessen Anmerkungen sehr schlecht[8]. — In der Straßburger Zeit

---

[1] Siehe XXX, 17 und 32.

[2] Zuerst I, 282. — Ein für allemal sei hier für Shaftesbury in Herders Werken auf das zwar nie ganz vollständige, aber sonst zuverlässige Register hingewiesen. (XXXIII, 144).

[3] L. B. I, 2, 288.

[4] Ebenda und L. B. I, 2, 289ff.

[5] Ebenda.

[6] L. B. I, 2, 298.

[7] L. B. I, 2, 336.

[8] L. B. I, 2, 360. — Vgl. zu Shaftesbury in Herders Frühzeit: XIV, 669₃ (Suphan) und Ztschr. f. dtsch. Phil. VI, besonders 79 (Suphan).

scheint er sich wiederum viel mit dem Engländer beschäftigt zu haben; jedenfalls deutet der Briefwechsel mit Caroline darauf hin[1]. Aus Eschenburgs Feder wünscht er sich damals[2] eine Übersetzung von Shaftesburys Schriften. Er selbst übertrug nicht viel später den Naturhymnus aus den „Moralisten" aus Shaftesburys poetischer Prosa in Verse[3].

Mit der zunehmenden Hinwendung zu moralisierenden Anschauungen wächst auch die Bedeutung Shaftesburys in den Werken; zahlreiche Anspielungen auf ihn finden sich in den ersten Sammlungen der Humanitätsbriefe. Spalding empfängt jetzt hohes Lob, daß er uns schon 1745 mit den „Moralisten" bekannt gemacht hat. Auch die in Leipzig 1776 bis 1779 erschienene Gesamtübersetzung[4] wird erwähnt; da Herder also diese Übersetzung benutzt haben wird, zitieren wir im Folgenden stets nach dieser Ausgabe. Hohes Interesse bietet der 33. Humanitätsbrief; einen „Virtuoso der Humanität" nennt Herder dort den englischen Moralphilosophen; auf die besten Köpfe des Jahrhunderts, wie Diderot, Lessing, Mendelssohn, überhaupt auf alle, die sich „fürs Wahre, Schöne und Gute mit entschiedener Redlichkeit bemühten"[5], habe er „ausgezeichnet gewirkt".

Den stark moralistischen Charakter der Shaftesburyschen Kritik hat Herder an etwas späterer Stelle ausdrücklich namhaft gemacht[6]. Wer die Werke dieser Jahre liest, wird Shaftesbury häufig mit Lob bedacht finden; bezeigten andere ihm ihren Beifall, so versäumte Herder nicht, seine Zustimmung zu erkennen zu geben[7]. Am unwiderleglichsten aber offenbart sich die Richtung seiner Shaftesbury-Verehrung darin, daß er seinem Sohne August — es ist gerade derjenige, der von allen seinen Kindern der sorgfältigsten Erziehung bedurfte — die Lektüre dieses Autors aufs wärmste empfiehlt. Anfang Februar 1798 schreibt er an den Sohn: „. . . Dagegen sind Shaftesburys Schriften das beste Buch, das ich dir anraten könnte. Seine Rhapsodie oder

[1] Vgl. etwa Düntzer A, III, 58.
[2] 1771. (Vgl. V, 316.)
[3] Vgl. XIV, 669; XII, 402; XXVII, 418; X, 232 und XII, 430 zu X, 232.
[4] Von Hölty und Voß.
[5] XVII, 158.
[6] XVII, 249.
[7] Vgl. XX, 308/9.

Theokles enthält die Spinozistisch-Leibnizische Philosophie im schönsten und erlesensten Auszuge. Seine Moral ist das reinste System der Moralphilosophie, und seine anderen Abhandlungen die beste Schule der Kritik und des guten Geschmacks, die ich kenne. Er bildet wirklich und läßt unauslöschliche Spuren. Willst du, daß ich ihn dir englisch oder deutsch schicken soll?"[1]

Endlich eine Übersicht dessen, was Herder von Shaftesbury gelesen hat; wir entnehmen sie den beiden Aufsätzen, die er jenem im 2. Stück der „Adrastea" gewidmet hat. In den Abhandlungen selbst ist Herders Urteil so, wie wir es schon kennen, noch einmal zusammengefaßt[2].

Folgende Werke werden genannt:

1. Briefe an einen jungen Studierenden.
2. Untersuchung über die Tugend.
3. Brief über den Enthusiasmus.
4. Versuch über die Freiheit des Witzes und des Frohsinns.
5. Theokles.
6. Die Moralisten.
7. Selbstgespräch oder guter Rat an einen Autor.
8. Miscellaneen[3].

Was nun Shaftesburys Äußerungen über Moral und Kunst anlangt, so kehrt dieses Thema fast in allen der genannten Schriften wieder; die folgenden Ausführungen sind daher aus verschiedenen der aufgezählten Werke zusammengestellt.

In den „Moralisten" wird wiederholt erläutert, daß sich Schönheit und Zuchtlosigkeit aufs schärfste widersprechen. Schönheit und edle Moral dagegen sind eng verwandt; überhaupt ist es fehlerhaft, die Schönheit in etwas Sinnlichem suchen zu wollen; sie ist rein geistiger Art. „Haben wir, so meint Shaftesbury, unsere Stunden nicht umsonst verschwendet, nicht vergebens diese öden, verlassenen Gegenden durchstreift; so muß aus unserer sorgfältigen Untersuchung erhellen, daß nichts so

---

[1] Düntzer A, II, 449.

[2] Siehe besonders XXIII, 145 und 153. (Herder setzt Shaftesbury selbst den Alten gleich.)

[3] Bei einem Teil der Werke nennt Herder die Titel auch englisch. (Vgl. XXIII, 144/155); dieselben Werke sind z. T. schon V, 316 genannt.

göttlich ist, als die Schönheit; die aber mit dem Körper nichts gemein hat, nirgends Principium oder Existenz hat als in dem Geist und der Vernunft, und allein durch diesen göttlicheren Teil unseres Wesens erkannt und erworben wird, wenn er sich selbst den einzigen Gegenstand, der seiner würdig ist, beschauet, denn alles, was ohne Geist ist, ist finster und öde für des Geistes Auge."[1] — Ganz ebenso betonen die „Miscellaneen", daß Schönheit und Moral eng verbunden sind[2]. Vom Drama speziell ist im „Selbstgespräch" die Rede. Nicht des „Modeschwunges des Witzes" bedarf echte dramatische Kunst, sondern „tiefer Gedanken, starker Philosophie, edler Leidenschaft, einer Kette von Moral, Rechtschaffenheit und Tugend"; es ist ausgemacht, daß das Sittliche im Drama wie im Epos eine ausnehmende Gewalt hat[3]. „So viel muß notwendig der Dichter von dem Weltweisen entlehnen, daß er die Hauptartikel der Moral in seiner Gewalt hat."[4] In seiner ganzen Dichtung muß er sich als rechtschaffener Mann und Freund der Tugend zeigen. Die Edeln und Weisen werden ihm deswegen nichts von ihrem Beifall entziehen. Das Volk, so verdorben es auch sein mag, ist im Ganzen am besten mit diesem Betragen zufrieden[5]. Das „richtige Gefühl des Sittlichen" allein kann „den wahren Ton und Takt der menschlichen Leidenschaft" verleihen[6]. — Bemerkenswert, daß Shaftesbury auch Shakespeare unter die moralischen Dichter rechnet und dies ausführlich erläutert[7].

Die moralistische Auffassung des Dramas zeigt sich auch in Shaftesburys Verteidigung des Monologs. Ich sehe nicht ein, so meint er, „was es eben schaden würde, wenn wir eine kleine Unterredung mit uns pflögen, und bloß an uns ein wenig Atem und laute Stimme vergeudeten. Wir würden vielleicht in Gesellschaften weniger rauschend und nützlicher sein, wenn wir zu gelegenen Zeiten einigen von unseren artikulierten Tönen Luft schafften und in der Einsamkeit viva voce mit uns sprächen."[8] —

---

[1] a. a. O. II, 531.
[2] a. a. O. III, 232.
[3] a. a. O. I, 359.
[4] a. a. O. I, 361.
[5] Ebenda.
[6] a. a. O. I, 360f.
[7] a. a. O. I, 357f.
[8] a. a. O. I, 207/8.

Daß insbesondere auch das Lustspiel nicht von den Prinzipien einer feinen Moral abweichen soll, hat der Philosoph in dem Brief über den Enthusiasmus dargelegt: „Der Pöbel, so meint er, kann zwar einen schmutzigen Schwank, eine bloße Schnurre oder Spaßvogelei hinunterschlucken; allein der Scherz muß feiner und witziger sein, den ein Mann von Geschmack und Lebensart genießen soll.“[1]

Ganz besonders aber sei hervorgehoben, daß sich eine gewisse Übereinstimmung zwischen Shaftesburys scharfem Tadel der zeitgenössischen Bühne und Herders versteckter Polemik gegen die reine Kunstauffassung der Klassiker, vornehmlich Goethes, in der „Adrastea“ bemerkbar macht. Es wäre freilich unsinnig, von Einzelheiten sprechen zu wollen, wo es sich um so verschiedene Materien handelt; aber daß der Ton bei beiden ein ganz ähnlicher ist, scheint unverkennbar. Daß die Bühne der Gegenwart in Schauspielen wie in Lustspielen ein „Schauplatz des Tumults und des Aufruhrs“ sei, daß das zuchtlose Theater beklagenswerterweise gleichwohl den Sammelplatz und die vornehmste Unterhaltung der besten Gesellschaft bilde, daß das neueste Drama nicht geeignet sei, die Jugend zu bilden, eher aber zu verderben, daß die Komödie voll von Grobheiten und Anzüglichkeiten sei, ohne Moral und Unterricht, worin doch „die Würde und das Leben“ solcher Art von Dichtungen bestehe, — dieses und vieles andere wird von Shaftesbury ganz ebenso wie von Herder zur Sprache gebracht; nicht unmöglich daher, daß sich Herder den von ihm so hochverehrten Moralphilosophen bei seiner Stellungnahme gegen die Kunst Goethes und Schillers zum Vorbild setzte[2]. Ganz unzweifelhaft aber ist, daß seine Anschauungen über das Verhältnis von Kunst und Moralität sowohl im Prinzip wie in vielen Einzelheiten aufs deutlichste vorgebildet waren, und daß der englische Philosoph von nachhaltigstem Einfluß auf Herder gewesen ist.

[1] a. a. O. I. 13f.

[2] Vgl. für Shaftesbury a. a. O. III. 324/25 (Tragödie), auch 366ff., ferner a. a. O. I, 344/45 (Komödie); für Herder XXIII, 364 und besonders den Briefwechsel mit Knebel u. a. (Siehe vor allem auch Kap. 4); für die „Adrastea“-Aufsätze sei auf Kap. 9 verwiesen.

Kapitel 9.

Die Pseudotheorie im „Drama"-Kapitel der „Adrastea".

Das „Drama"-Kapitel im 4. Stück der Adrastea ist eins der merkwürdigsten und interessantesten Dokumente des Herderschen Denkens. Wird der dramaturgische Ästhetiker sich der anerkannten Mängel halber vielleicht bald unlustig von ihm abwenden, so wird es den Herderforscher um so mehr und immer wieder anziehen, ist es doch eines der echtesten Kinder des Herderschen Geistes und daher von höchstem psychologischen Interesse.

Der sachliche Gehalt des Aufsatzes ist zum Teil schon in anderen Zusammenhängen behandelt worden, so die Äußerungen über Shakespeare[1], das über die antike Tragödie[2], die Theorie des Aristoteles[3], die dramatische Kunst Lessings[4] Gesagte, wie auch die versteckte Polemik gegen die Klassiker[5]. Den Grundgedanken, die Lebensader des Aufsatzes treffen alle diese Einzelkomplexe nicht; diese liegt vielmehr in der Verbindung aller dieser Sonderfragen zu einem einzigen — höchst merkwürdigen — Ganzen, zu einer abgerundeten — wie man es genannt hat — vollständigen Theorie des Dramas. Diesen Geist der Abhandlung, ihren Kern, Grundgedanken, Kompositionsgeist, ihre Lebensader, Form zu entwickeln, ist die Aufgabe, die noch übrig bleibt. Zu entwickeln oder deutlicher gesagt: zu entwirren. Denn eine schier unglaubliche Verwirrung ist das Hauptcharakteristikum der Herderschen „Theorie." Verschiedene Momente haben diese Verwirrung hervorgebracht: die Verkennung der grundlegenden Unterschiede zwischen antiker und moderner Dramatik, die gewaltsame Interpretation des Aristoteles, die fortwährend als geheime Kraft wirkende Tendenz gegen die klassische Kunst, ganz besonders aber einige andere Faktoren, die nunmehr klarzustellen versucht werden soll.

Das Drama, die der Theorie und Abstraktion am meisten zugängliche, weil im höchsten Sinne reflektierte und bewußte Kunstgattung, leidet in der Herderschen Ästhetik am allermeisten

---

[1] Vgl. Kap. 2.
[2] Vgl. Kap. 6.
[3] Vgl. Kap. 7.
[4] Vgl. Kap. 8 und 10.
[5] Vgl. Kap. 4.

unter seinem Mangel an begrifflicher Klarheit, an deutlicher Abgrenzung der Stilarten. Die grundlegenden Charakteristika der Herderschen dramaturgischen Theorie sind diese: erstens: völligste Verwischung aller Stilgrenzen[1]; und die Folgen davon: zweitens: es herrscht nicht bei einem einzigen Begriff eindeutige Klarheit; alle wichtigen Begriffe werden an verschiedenen Stellen in ganz verschiedenem Sinne gebraucht. Drittens: Herder hat — und das ist das Frappierende — in seiner ganzen dramatischen Theorie nicht ein einziges dramatisches Spezifikum, kein einziges ausschließlich dramatisches Stilelement aufgestellt.

Eine dramatische Theorie hat das Drama als Kompositionsform zu betrachten; das setzt eine unterscheidende Wertung der Formen voraus; wir haben die bereits früher einmal behandelte Tatsache zu erweisen, daß Herder — allen seinen eigenen ästhetischen Forderungen zum Trotz — die Stilformen tatsächlich nur als Klassen der Materie, als äußerliche behelfsmäßige Einteilungsmittel des Stoffes betrachtet, die mit dem inneren Wesen des Kunstwerkes nichts zu tun hätten. Die beiden Hauptbegriffe, mit denen er beständig operiert, sind der Begriff der Fabel und der der Schicksalsfabel. An der Hand der Erörterung, wie diese Begriffe gebraucht werden, haben wir die drei aufgestellten Thesen zu beweisen.

Wie fast stets bei Herder, so genügt es auch hier keineswegs, bei einem einzigen Äußerungskomplex, etwa dem Kapitel „Drama" im 4. Stück der Adrastea stehen zu bleiben; eine solche Einschränkung würde ein völlig einseitiges, ja falsches Bild ergeben. Den Spuren der Herderschen Arbeitsweise folgend, hat sich die Forschung vielmehr in möglichster Vollständigkeit über das ganze Gebiet der Werke zu erstrecken. Zusammenfassend nehmen wir — gewissermaßen als Stichproben — folgende fünf Hauptkomplexe heraus: 1. das Kapitel „Aesop und Lessing" in der umgearbeiteten 2. Fragmenten-Sammlung; 2. verschiedene Stellen aus dem 4. Teil der „Theologischen Briefe", 3. die Abhandlung „Bild, Dichtung und Fabel", 4. Kapitel 5/7 aus dem 3. Stück der Adrastea (Fabel, Märchen und Roman, Idyll), 5. das „Drama"-Kapitel im 4. Stück der Adrastea.

[1] Vgl. für das Folgende Kap. 5, das im besonderen die Grundlage für Kap. 9 bildet.

Aus allen diesen Äußerungskomplexen ist zu zeigen, daß Herder zu keiner Zeit seiner Entwicklung zu einer endgültigen Klärung des Begriffs „Fabel" gelangt ist, daß er vielmehr von Anfang an Fabel = Lehrgedicht und Fabel = dramatische Handlung, dramatischer Stoff in völligster Verwirrung durcheinander geworfen hat. Schon in dem genannten Abschnitt der „Fragmente" ist dies deutlich[1]; es ist dort der Versuch gemacht, die Fabeltheorie Lessings zu verbessern. Haym[2] hat sich damit begnügen zu können geglaubt, bloß das Gelungene dieses Unternehmens darzustellen. Gegenüber seinen einseitig lobenden Ausführungen ist die Schattenseite der Herderschen Anschauung stark hervorzuheben. Herder nimmt Anstoß an Lessings Meinung: die Fabel ist ein „allgemeiner praktischer Satz, auf einen besonderen Fall zurückgeführt"[3]; statt „allgemeiner Fall" wünscht er „in Handlung dargestellt" einzusetzen. Hier beginnt nun das Gefährliche der Herderschen Argumentation. Um die Handlung des Dramas, die tatsächliche Aktion, von dem bloßen Fortschreiten lebendiger Darstellung in jeder Dichtungsart zu unterscheiden und diesen Unterschied streng festzuhalten und folgerichtig durchzuführen, war das denkbar feinste Stilgefühl, wie überhaupt eine gute Dosis scharfer Reflexionsgabe, Theoretisierungsvermögens, begrifflicher Denkkraft vonnöten. Wem aber mangelte dies in höherem Grade als Herder! Das bloße Erkennen der Schwierigkeit war ja, nachdem Lessing in seiner Fabel-Abhandlung und noch in der Hamburgischen Dramaturgie[4] darauf aufmerksam gemacht hatte, nicht mehr schwer; Herder betont denn auch wiederholt, man dürfe nicht die dramatische Handlung mit der Handlung der Fabel verwechseln[5]. Bei der bloßen Forderung aber bleibt es. Hart gerät der sorglose Ästhetiker daran, infolge mangelnder Klarheit über die Verwendungsweise des Begriffs „Handlung" das Wesen der Fabel von Grund aus zu verändern, ihren Umfang weit über die Grenzen der bescheidenen Lehrdichtung auszudehnen, ja fast erblickt er — ganz im

---

[1] Vgl. für das Folgende II, 190/99.

[2] Vgl. a. a. O. I, 200f.

[3] Vgl. II, 192.

[4] Vgl. Lessing a. a. O. IX, 331.

[5] Vgl. II, 192, 193, 194 Anm.

Sinne seiner späteren Äußerungen[1] — in ihr schon jetzt das geeignete Gefäß für eine poetische Symbolisierung des ganzen Menschenlebens[2]. Erfahrungssätze, Lebensregel, „Philosophie", „dichterische Handlungen" soll die Fabel enthalten, nicht mehr im Sinne des gewöhnlichen Lehrgedichtes, sondern als „Miniaturstück der großen Dichtkunst, wo man die meisten Dichtungsregeln in ihrer ursprünglichen Einfalt und gewissermaßen in Originalgestalt findet."[3] Noch ist die unheilvolle Verwirrung der Stilgrenzen nicht deutlich ausgesprochen; daß sie sich vorbereitet, ist unverkennbar.

Mehr und mehr verschiebt sich der Begriff „Fabel" von der ursprünglichen Bedeutung als Form des Lehrgedichtes einerseits oder als bloßer Stoffbezeichnung anderseits zu dem Ausdruck des Einfachen, Vereinfachten, Simplifizierten, Symbolischen — man möchte sagen, eines Querschnittes durch das menschliche Leben. Hat aber „Fabel" einmal diese neue Bedeutung gewonnen, so ist dieser Begriff nicht mehr auf das Lehrgedicht eingeschränkt; überall in der Dichtkunst und selbst darüber hinaus läßt sich ein solches „Fabelhaftes" feststellen. Einen deutlichen Fortschritt auf dieser Bahn zeigt die 4. Sammlung der „Theologischen Briefe."[4] Nur am Anfang der Erörterung schimmert der ursprüngliche Sinn des Begriffs „Fabel" als Lehrgedicht noch hindurch. Die Fabel (Lehrgedicht) gilt Herder hier als die Perle des Vortrages in Moral, Beredsamkeit und Dichtkunst. Von dieser Fabel verlangt er sodann typisch dramatische Stilelemente: Abwechselung und Fortgang; Entwicklung, Knoten, Darstellung von Sitten. Äußerlich völlig unvermittelt, innerlich, wie wir wissen, leider nur zu wohl motiviert, springt er dann zu den „Regeln und Vorbildern der Griechen" über. Höchst bemerkenswert das Folgende: Epos und Drama (Homer und Sophokles) sind ihm nur „Einkleidung, Ausführung, Ausbildung" der Fabel. Ihnen wird die „tätige" Entwicklung des vollkommensten mythischen Gebäudes nachgerühmt. Selbst Aristoteles wird für die Fabel in Anspruch genommen. Er gibt nach Herder über diese

[1] Vor allem in „Bild, Dichtung und Fabel".

[2] Vgl. Kap. 12.

[3] Vgl. II, 197/98.

[4] Vgl. für das Folgende XI, 26/29.

Entwicklung des mythischen Gebäudes die „feinsten Regeln und Bemerkungen". Weiter ließ sich die Begriffsverwirrung tatsächlich kaum treiben. Höchst unklar, aber für unsere Absicht von größtem Interesse, was dann weiterhin über die Kunst des Sophokles geredet wird. Seine „kurze, geründete" dramatische Darstellung bezeichnet Herder als „menschliche Fabel" — ein Terminus, der ganz genau dem der viel späteren „Schicksalsfabel" entspricht. Da Sophokles „überdem" „auch die Affekte in seiner Gewalt hat und sie mit jedem Fortschritt der Szene, wie aus einem Knäuel hervorwindet", so ist er „zu dieser zusammengedrängten, sanften Bewegung des Herzens, mit wenigen Worten, in so weniger Zeit, das größte Muster." Die Fabel des „menschlichen Lebens", der „Spiegel menschlicher Gesinnungen und Gestalten", ist es, von denen Herder im weiteren ausführlich handelt. Nicht minder wie Sophokles, der Dramatiker, entsprechen auch Homer, der Epiker, in der Iliade das Muster einer „einfachen und pathetischen" Sittenfabel, in der Odyssee das einer „verwickelten", und ebenso die Evangelisten Johannes und Lukas, deren Erzählung „unvermerkt" zum „schönen Ganzen", „gleichsam zur Fabel des menschlichen Lebens wird", der idealen, umfassenden, geistvollen, aber gänzlich unkritischen und stilverwirrenden Vorstellung, die sich Herder von dem Begriff „Fabel" gemacht hat[1].

---

[1] Vgl. auch XI, 57; auch diese Stelle zeigt wieder ganz deutlich, wie Herder dramatische Stilelemente auf die Fabel (Lehrgedicht) überträgt (woraus dann in Verbindung mit XI 26/29 hervorgeht, daß Herder im Drama nur eine besondere Abart der Fabel erblickt!): Herder erklärt, er sei deshalb „von der Fabel, der Parabel" ausgegangen, um ein „Gefühl von der Einheit im Ganzen, von dem rastlosen Gange einer einzigen Handlung" zu geben; eben diese Wendungen braucht er auch vom Drama. — So hoch schätzt er die Fabel (Lehrgedicht), daß er alle Dichtarten darauf zurückführen will; von Epos und Drama war schon XI, 27 die Rede. XI, 65 heißt es: „Die wahre Ode, ja, selbst der Hymnus, ist nur ein höheres Lehrgedicht." — Von der „Fabel Jothams" spricht Herder X, 90 als einer „heroischen Fabel". Aus XII, 183 geht klar hervor, daß er bei Jothams Fabel den Begriff „Fabel" im üblichen Sinne als Lehrgedicht faßt; trotzdem das Beiwort „heroisch", das doch auch wieder für dramatische Fabeln angewandt wird. Im Gegensatz dazu wird XXIII, 254 (siehe auch 253) in der Fabel Jothams universelle poetische Symbolik geltend gemacht. — Zur Fabel Jothams vgl. Hamann a. a. O. II, 260.

Für uns maßgebend ist dies: mit dem Begriff „menschliche Fabel", „Schicksalsfabel" hat Herder kein ausschließlich dramatisches Stilelement bezeichnet. Lehrgedicht, Epos, Drama, evangelische Darstellung — alles kann zur „menschlichen Fabel" werden. Auf die Stilgattung kommt es nicht an, lediglich dagegen auf das Moment des Einfachen, Symbolischen usw., wie wir es schon oben namhaft gemacht haben.

In ausgeprägterer Form, sonst aber ohne besondere Veränderung, tritt uns der eigentümliche, erweiterte Fabelbegriff im 3. Teil der Abhandlung „Bild, Dichtung und Fabel" entgegen[1]. Von Herders Äußerungen in dieser Abhandlung wird im Schlußkapitel ausführlich die Rede sein[2]; daher hier nur kurz Folgendes: weniger der Begriff der Schicksalsfabel als der der Fabel wird in dem Aufsatz behandelt. Die Verwirrung der dramatischen Fabel und der Fabel des Lehrgedichtes ist nunmehr bereits zur vollen Höhe gediehen. Herder unternimmt es, die Aristotelische Theorie der Tragödie auf die Lehrdichtung zu übertragen. In unbegreiflicher Leichtfertigkeit meint er, man dürfe aus den Aristotelischen Erörterungen nur alles das „weglassen", was „der Tragödie eigentümlich" ist; sodann werde die allgemeinere Natur der Dichtkunst offenbar, und man könne nunmehr das von dem Philosophen Gesagte auf jede beliebige Dichtungsart übertragen. Daß bei Herders mangelnder begrifflicher Klarheit ein solches Experiment völlig mißglücken mußte, daß die Stilgrenzen in völliger Auflösung durcheinanderfließen, ist nach den bisherigen Erörterungen leicht begreiflich. Nur der Bequemlichkeit und Kürze halber, nicht wegen der sachlichen Unmöglichkeit, verzichtet Herder darauf, das, was der antike Kunstrichter im einzelnen von der dramatischen Dichtung sagt, auf die Äsopische Fabel anzuwenden. Immerhin erspart er uns nicht den Satz: „. . . Was Aristoteles von seiner höchsten, d. i. der dramatischen Dichtung sagt, gilt, seinem allgemeinen Geist nach, Zug für Zug auch von der niedrigsten regelmäßigen Dichtung."[3]

[1] Vgl. XV, besonders 546/66.

[2] Vgl. Kap. 12.

[3] XV, 566. — Die Verwirrung über den Begriff „Fabel" ist also bei Herder um nichts geringer als in den Fabeltheorien Gottscheds und Breitingers. (Vgl. F. Muncker „Wandlungen in den Anschauungen über Poesie . . ." S. 11/12.)

Die unmittelbare Vorbereitung endlich zu den Ausführungen der Adrastea liefern die dem „Drama“-Kapitel vorausgeschickten Abschnitte über Fabel, Märchen und Roman, Idyll im 3. Stück der Zeitschrift[1]. Alle Dichtung, alle einzelnen Gattungen der Poesie werden Herder hier zur Fabel. Die gewöhnlichen Stilformen sind tatsächlich zu bloß äußerlichen Klassifikationsmitteln herabgesunken[2]; nicht das Unterschiedliche der Dichtungsarten ist es, was der Kritiker aufsucht, vielmehr das allen Gleiche, das, was die Grenzen aufhebt. Er findet es in dem, was er mit „Fabel“ bezeichnet. Wieder ist es das allgemein Menschliche, Philosophische, der Gang der Naturordnung, das Walten eines Schicksals u. s. f., was er unter diesem Namen begreift. Die „Fabel“ wird zum umfassenden Begriff der Poesie überhaupt. Sie ist „die Darstellung einer in Handlung gesetzten Lehre“, „der Grund aller Dichtkunst.“[3] Deutlicher als zwei Jahrzehnte vorher in den „Theologischen Briefen“, aber nicht im geringsten in veränderter Bedeutung, wird jetzt wiederum aus dem Begriff der „Fabel“ der speziellere der „Schicksalsfabel“ abgeleitet. Der „höhere Gang des Schicksals unter den Lebendigen“ ist es, den Herder unter diesem Titel begreift. Kein Wort auch jetzt davon, daß mit diesem Terminus ein dramatisches Spezifikum bezeichnet werden soll; im Gegenteil: im Epos[4], in der komischen Dichtung[5], im „kosmogonischen Naturmärchen“[6], im Feenmärchen[7] usw. kann die Schicksalsfabel erscheinen. Ganz äußerlich ist, wie der Übergang von allen diesen Gattungen zur dramatischen Form vollzogen wird. Völlig unvermittelt heißt es etwa: „Jedermann fühlt indes, daß, da die Fabel ein Kunstwerk ist, ihr auch wohl in der Sprache wie in der Komposition eine Kunstform gebühre, die dann von Zeit und Ort, am meisten von der Sprache selbst bestimmt wird.... Erschien sie auf dem Theater, so bekam sie einen höheren Tritt“[8] oder ein anderes Mal: „... Als aus dem

[1] Vgl. XXIII, 252/306.
[2] Vgl. hierfür im besonderen Kap. 5.
[3] XXIII, 259f.
[4] XXIII, 267 und 277.
[5] Vgl. XXIII, 267/69.
[6] Vgl. XXIII, 276.
[7] Vgl. XXIII, 285.
[8] XXIII, 272.

Epos erzählender Sänger das Märchen aufs Theater trat, bekam es eine andere Gestalt."[1] Vollständig wird die Verwirrung dadurch, daß außer der beliebig wechselnden Bedeutung von „Fabel" auch die einzelnen Stilformen nur genannt sind, um sofort ineinander aufgelöst zu werden. So beim Märchen und beim Idyll. Nicht eine besondere Kunstform versteht Herder unter „Märchen", überall vielmehr in der Dichtung gibt es ein Märchenhaftes; Pindars Gesänge, Epos und Drama sind voll von National-, Lokal- und Familienmärchen[2]; ebenso beim Idyll: „Von der Äsopischen Fabel an (wie manche Erzählung unter ihnen ist rein idyllenartig) durch Erzählungen, Lieder, Märchen, Romane, Legenden usf. bis zum Drama, der Oper, dem Epos hinan erstreckt sich dies Gebiet; in allen diesen Gattungen und Arten haben wir die schönsten Idyllenszenen."[3]

Solcher Art waren also die Vorbereitungen, mit denen unser Kunstrichter sich anschickte, gegenüber der dramatischen Ästhetik und Praxis Goethes und Schillers eine eigene Theorie des Dramas aufzustellen. Gegenüber der Charaktertragödie Schillers legte Herder in ganz äußerlicher Weise den Nachdruck auf die Handlung, die Fabel des Stückes[4], gegenüber der freien, objektiven, untendenziösen Selbstdarstellung des Guten und Bösen in der Dramatik Goethes und Schillers machte er seinen besonderen Begriff vom Schicksal geltend.

Eine Inhaltsangabe der Herderschen Ausführungen zu liefern, kann nicht unsere Aufgabe sein; zudem ist eine kurze Übersicht derselben schon von Haym[5] gegeben worden[6]. Wir ziehen vielmehr die Summe der voraufgegangenen Erörterung. Die Bedeutung der Begriffe „Fabel" und „Schicksalsfabel" ist in dem Adrastea-Kapitel gegenüber den früheren Anwendungen nicht im mindesten verändert worden. Es ist daher festzustellen.

[1] XXIII, 277.

[2] XXIII, 275.

[3] XXIII, 305.

[4] Vgl. XXIII, vor allem 250. 391 ff.

[5] Vgl. a. a. O. II, 770 ff.

[6] Beiläufig sei bemerkt, daß die Einkleidung im Anfang des „Drama"-Kapitels („Wenn ein Grieche unser Theater sähe . . .") an Brumoy („Wenn Euripides wieder käme und Racine sähe . . .") erinnern könnte. (Vgl. Herder XXIII, 347 u. Brumoy I, 10/11.)

weder mit der besonderen Betonung von „Fabel", noch mit der besonderen Geltendmachung des Begriffs „Schicksalsfabel" im Drama hat Herder ein wirklich dramatisches Spezifikum aufgestellt. Da er aber außer diesen beiden Faktoren keine anderen dramatischen Stilelemente namhaft macht, so fehlt in der gesamten, sehr ausgedehnten Abhandlung jede Spur eines ausschließlich dramatischen Charakteristikums. Was Herder gibt, ist also eine dramatische Theorie ohne ein einziges dramaturgisches Stilelement. Durch nichts und gar nichts ist die dramatische Form, die Komposition des Dramas bezeichnet. „Fabel" und insbesondere „Schicksalsfabel" sind, wie eingehend nachgewiesen worden ist, in Herders Ästhetik allgemein poetische Elemente, die er beliebig auf die verschiedensten Stilgattungen zur Anwendung bringt. Es ist daher den Herderschen Ausführungen über das Drama der bisher übliche, auch von Haym[1] gebrauchte Name einer „Theorie des Dramas" abzusprechen. Herders Darlegungen mögen so geistvoll oder so ergänzungsbedürftig sein, wie sie wollen, eine Theorie des Dramas sind sie nicht.

Nur weniges noch über die Herderschen Äußerungen selbst. Aus welchem Grunde und in welcher besonderen Ausprägung Herder seinen Schicksalsbegriff gerade für das Drama mit erhöhtem Nachdruck geltend macht, ist leicht ersichtlich: es ist die Humanitätsidee, die sich in ihm manifestiert. Nicht ganz das unabänderliche Fatum der antiken Weltanschauung und auch nicht eben genau der moderne Begriff einer Vorsehung stellt sich in Herders eigentümlichem Begriff der dramatischen Schicksalsfabel dar, vielmehr seine ganz persönliche Humanitätsidee, seine moralisierende Kunstauffassung in individuellster Zuspitzung[2]. Die Philanthropie des Aristoteles[3], die Tragödie des Aeschylos und Sophokles[4], das Drama Lessings[5] und mit besonderer Ausführlichkeit Shakespeares Hamlet[6] werden in gleicher Weise, d. h. in unterschiedsloser Willkürlichkeit, als Emanationen des „*sensus humanitatis*" interpretiert.

---

[1] Vgl. a. a. O. II, Seite XV und 771.

[2] Vgl. Kap. 8 und 10.

[3] Vgl. XXIII, 387.

[4] Vgl. XXIII, 351/54.

[5] Vgl. Kap. 8 und 10.

[6] Vgl. XXIII, 365.

Die Grenzscheidungen zwischen antiker und moderner tragischer Kunst, die, wenn auf den Begriff „Schicksal" die Rede kam, freilich unmöglich völlig übersehen werden konnten, werden immerhin nach Kräften verwischt. Daß sich dabei die Bedeutung von „Schicksal" im Laufe der Untersuchung vollkommen verändert, scheint Herder wenig anzufechten. Das antike Fatum, das unabänderliche Gebot des Schicksals, die „reine, ganze, sich selbst entwickelnde Fabel", die „ewig feststehende Ordnung der Natur", die „Verknüpfung der Begebenheiten", selbst die „Exposition des Charakters", sie alle rangieren abwechselnd und in mannigfachen Variationen unter dem Namen „Schicksal"[1]. Von einer klärenden Unterscheidung antiker und moderner Anschauungen ist auch hier, trotz einzelner Ansätze[2], nie ernstlich die Rede.

Was endlich die Termini „Knoten", „Entwicklung" usw. anlangt, die Herder beständig auf das Drama anwendet, so sei noch beiläufig bemerkt, daß er diese Ausdrücke, die in der Ästhetik fast ausschließlich vom Drama gebraucht werden, in auffallender Häufigkeit sowohl auf andere Stilarten bezieht, wie in außerästhetischer, aber ebenfalls bildlicher Weise gebraucht — so ausgiebig, daß man auch hierin[3] eine gewisse Neigung zur Übertragung dramatischer Spezifika auf andere Gegenstände erblicken darf. Vgl. XI, 20; XI, 51/54; XII, 74 (auf die Lyrik bezogen); XVIII, 433 (aufs Epos bezogen); ferner: XX, 175; XVI, 257; XXXII, 10, 40, 99, 181; L.-B. II, 109; Düntzer A II, 268, A III, 379, 393, B 128, C II, 142, 143; siehe endlich Haym a. a. O. I, 60, Z. 5 v. u.[4].

---

[1] Vgl. XXIII. 347, 348, 356. 359, 361, 378, 383, 385.

[2] Vgl. etwa XXIII, 359.

[3] Vgl. dieses Kapitel an früheren Stellen, sowie Kap. 12.

[4] Ein letztlich abschließendes Urteil über Herders dramaturgische Äußerungen in der Adrastea werden erst die in Kapitel 12 zu gebenden Darlegungen gestatten. Siehe diese.

Kapitel 10.

Undramatische Kritik des modernen Dramas.

Herders Urteile über die zeitgenössische Dramatik sind durchweg von anderen Gesichtspunkten diktiert als von dramaturgischen. Überblickt man die Gesamtheit der in Frage stehenden Kritiken, so ergibt sich von selbst die Scheidung in solche Urteile, die den allgemein dichterischen Wert eines Stückes (statt des dramatischen) in den Vordergrund rücken, und andere, die von Herders moralistisch-humanistischem Ideal aus gesehen sind. Entsprechend der Entwicklung des Herderschen Denkens ist diese Trennung — die freilich nicht immer sklavisch festzuhalten, sondern nur ganz allgemein aufzufassen ist — zugleich eine zeitliche: in der Jugend achtet Herder auf den poetischen Wert, im Alter auf den moralischen — zu keiner Zeit auf den dramaturgischen.

Die einzelnen dramaturgisch-kritischen Aufsätze aus Herders Frühzeit, aus denen wir Einzelheiten fortwährend herangezogen haben und noch heranziehen werden, sind als abgeschlossene Äußerungskomplexe schon von Haym ausführlich behandelt worden; für die beiden Fragmente „Haben wir eine französische Bühne?"[1] und „Vom britischen Geschmack in Schauspielen" wie auch für die Philoktet-Frage[2] und die „Ugolino"-

[1] Haym (a. a. O. I, 166ff.) legt die Abhängigkeit des Herderschen Fragments von den Lit.-Briefen dar; wir fügen die genauere Quellenangabe hinzu: es kommen in Frage vor allem Brief 200/6 und Brief 311/12. Vgl. z. B. die Bemerkung Mendelssohns im 311. Lit.-Brief (Teil 21, Seite 182) und 312. Lit.-Brief (Teil 21, S. 130). — Zu Destouches bei Herder: II, 222 Z. 6, XXIII, 392_{363} und besonders IX, 439 vgl. Lessing, 1. Stück der „Theatralischen Bibliothek" a. a. O. VI, vor allem 156, Z. 26ff. Über Addisons „Gespenst mit der Trommel" auch Home a. a. O. II, 222, 231, sowie die kurze Anspielung bei Hamann a. a. O. II, 416. Über Destouches' „Gespenst mit der Trommel" eine sehr abfällige Kritik bei Sonnenfels a. a. O. 75/76 (also dasselbe Urteil wie bei Herder IX, 439). Lessing über Destouches' „Gespenst ...." auch a. a. O. IX, 223; über Addisons und Destouches' „Gespenst ..." a. a. O. IX, 254.

[2] Zur Philoktet-Frage im 1. Kritischen Wäldchen siehe außer Haym auch Blümner, Lessings Laokoon, vor allem S. 63. — Auch auf Herders interessante Gegenüberstellung einer dramaturgischen und einer einfühlenden Betrachtungsweise (siehe III, 40, ebenso in der Ugolino-Rezension IV, 308 und 311, 2. Absatz, Anfang) ist schon bei Haym a. a. O. I, 234 hingewiesen.

Rezension[1] genügt es daher, auf Hayms große Biographie zu verweisen[2].

Zunächst nun das Urteil über Johann Elias Schlegel; es ist zu allen Zeiten ein lobendes gewesen, und zwar sind es gerade die dramatischen Leistungen des Dichters, denen Herders Anerkennung gilt[3]. Seine Meinung schließt sich etwa der der Literatur-Briefe[4] an; nur ist sie viel allgemeiner gehalten; von einer dramaturgischen Kritik ist nicht die Rede. Bemerkenswert ist jedoch, daß Herder die national-germanischen Dramenstoffe Schlegels, wie Hermann und Canut, freudig begrüßte und — bereits vor Erscheinen der Hamburgischen Dramaturgie — sie der Nachahmung der Franzosen entgegensetzte[5]. Wie genau er übrigens Schlegel kannte und wie hoch er ihn schätzte, geht aus zwei Schulreden hervor, die bereits der Weimarer Zeit angehören[6]. Schlegels Übersetzungen des Sophokles und seine „Iphigenia auf Tauris" werden dort erwähnt und der Dichter das „erste tragische Genie der Deutschen" genannt[7].

Nur kurz gestreift sei, daß Herder mit ebensoviel Recht, als er Schlegels dramatische Leistungen anerkannte, diejenigen Bodmers verurteilt hat. Über den „Parodierten Cato" muß sich Bodmer sagen lassen, das Stück sei „grob, . . . unhöflich und witzlos-lächerlich", mit einem Worte: eine „elende Parodie"[8];

[1] Ein sehr begeistertes Urteil über den „Ugolino" fällt Herder in einem Briefe an Hamann (a. a. O. 56/57).

[2] Daß am Anfang der Herderschen Schriftstellerei dramaturgische Fragmente, wie überhaupt Erwähnungen dramaturgischer Fragen, unverhältnismäßig häufig sind, ist kein Zufall; schon Suphan bemerkt sehr richtig, daß das Herdersche Denken in der ersten Periode durch die schönwissenschaftliche Richtung der Zeit gelenkt wurde (vgl. XII, 352).

[3] Dies geht aus IV, 239 hervor.

[4] Vgl. Lessings Urteile in den Lit.-Briefen (Lessings Schriften VIII, 40); ferner Mendelssohns Rezension der Schlegelschen Trauer- u. Lustspiele (Lit.-Briefe Teil 21, 109ff.). Diesem Urteil Menselssohns stimmt Lessing zu. (Vgl. Hamburg. Dramaturgie, Lessings Schriften IX, 406; siehe außerdem Lessing in der Dramaturgie über Schlegel: a. a. O. IX, 236ff.).

[5] Vgl. XXXII, 142.

[6] 1781 und 1782.

[7] Vgl. XXX, 67 und 76. Vgl. auch den Brief Herders an Hamann von Mitte Mai 1766 (a. a. O. 25 Z. 1ft.). — Vgl. außerdem Schlegel in Herders Werken: II, 38, 222, XXXII, 189.

[8] I, 101.

nicht besser ergeht es den „erbärmlichen Schweizertragödien", die in Bausch und Bogen abgelehnt werden[1]; auch die Parodie des „Philotas", Bodmers „Polytimet", der nach Herders Worten nichts als einen „altklugen Blödsinnigen" darstellt, erfährt nur Verurteilung[2].

Wichtiger ist die Stellungnahme zu Christian Felix Weiße. Wie die dramatischen Leistungen des Jugendfreundes Lessings damals allgemein überschätzt wurden[3], so ist auch Herders Urteil ein viel zu günstiges. Herder rechnet Weiße unter die „besten deutschen Dichter"[4] und nennt ihn wiederholt in unmittelbarer Verbindung mit Klopstock und Lessing[5]; so wird Weißes „Atreus" mit „Philotas" und sein „Romeo . . ."[6] mit Lessings „Sara" in Parallele gestellt. Die Sprache im „Romeo" findet freilich Herder offenbar „zu blumenreich", wie aus einem Briefe Weißes an Herder hervorgeht[7]. Dieser Brief ist interessant, weil er erkennen läßt, von wie gänzlich verschiedenen Standpunkten Herder und Weiße das Drama beurteilen. Jener hat offenbar in seinem Urteil über das Stück gegen den Dichter nur allgemein-poetische, sprachliche usw. Gesichtspunkte geltend gemacht; Weiße entgegnet, indem er sich gegenüber den Einwürfen Herders auf die dramaturgisch-technische Betrachtung verlegt.[8] Erwähnung verdient schließlich, daß Herder noch in den Humanitätsbriefen[9] den Dramatiker Weiße unter die Dichter rechnet, die „unserer Nation wert geworden."[10]

[1] Siehe I, 292, II, 330.

[2] Siehe II, 318; dazu Mendelssohns Urteil im 123. Lit.-Brief Teil 7, 122f.

[3] Vgl. etwa Lessings Urteil im 81. Lit.-Brief. (Lessings Schriften VIII, 215 und 218.) Weißes „Eduard III." ist dort durchaus anerkennend rezensiert, nur die mangelnde Sorgfalt in der Ausführung getadelt.

[4] II, 365.

[5] II, 200, 275, 365; IV, 169.

[6] Über Weißes und Shakespeares „Romeo" siehe L. B. III, 1, 216. — Weißes Stück war damals in aller Gedächtnis; vgl. Goethes Anspielung darauf im Briefwechsel mit Herder (Düntzer A, I, 25).

[7] L. B. I, 3, 2, 528.

[8] L. B. I, 3, 2, 528.

[9] 105. Humanitätsbrief (XVIII, 130).

[10] Vgl. endlich auch II, 183. — Das Register der Suphanschen Ausgabe (XXXIII, 156) ist für Weiße höchst mangelhaft, da die Erwähnungen Christian Felix Weißes und Christian Weises beide unter dem Namen Weißes angegeben sind; z. B. beziehen sich XXII, 193, XXIII, 70, XXIV, 368, aber auch noch andere Stellen nicht auf Weiße, sondern auf Weise.

Daß Ewald v. Kleist kein Dramatiker war, ließ sich kaum verkennen und ist daher auch von Herder richtig bemerkt worden. Sein „Seneca“, meint er, zeichne sich durch übergroße Einfachheit aus, die Charaktere seien unbeweglich, die Verwicklung werde nicht durch die Hauptperson bewirkt[1]; nichts falscher daher, als Kleists dichterisches Genie nach diesem verunglückten Drama messen zu wollen[2]. — Auch von den zutreffenden Urteilen über die dramatischen Machwerke des Herrn v. Creuz ist zu sagen, daß das beurteilte Drama so erbärmlich war, daß die Nichtswürdigkeit selbst der undramatischste Kopf nicht übersehen konnte. Herder hat es leicht, über Creuz' stümperhafte Leistungen eine Lauge beißenden Spottes zu ergießen. Sein „Seneca“ ist ohne Leidenschaft, ohne Charaktere, ohne Empfindungen, ohne die mindeste theatralische Illusion, eine Kette von kalten Deklamationen usw. Nicht besser ist der „Sokrates“ geraten: spielend in den Empfindungen, übertrieben in den Charakteren — gut, daß das Stück Fragment geblieben![3] Ein einziges Mal hat Creuz in den späteren Werken Herders Erwähnung gefunden, und zwar, um gegen Kant ausgespielt zu werden. Um zu demonstrieren, was erhaben sei, zitiert Herder einige Verse aus Creuz' „Gräbern“[4]. Es verdient festgestellt zu werden, daß der Dichter, für den Herder kein Spott und Tadel zu scharf gewesen, ihm immer noch gut genug war, um gegen einen Kant ins Feld geführt zu werden. Solche kleinen Schlaglichter beleuchten grell, wie tief sich der Verbitterte in den unglückseligen Kampf mit dem einst verehrten Philosophen verbissen hatte!

Wir wenden uns zu den Dramen Klopstocks; nur über einige von ihnen ist uns Herders Urteil bekannt. Über den „Tod Adams“ kennen wir nur die eine Bemerkung, das Stück komme neben Lessings „Philotas“ und Gerstenbergs „Ugolino“ unter allen deutschen Dramen der Simplizität der Griechen am nächsten[5]; dieses Hervorheben eines günstigen Momentes und das Unterdrücken des undramatischen Charakters des Stückes ist wieder ein

[1] XVIII, 392f.

[2] XVIII, 118.

[3] V, 301. — Weitere Urteile Herders über Creuz siehe VI, 210, ferner schon II, 312/13, L. B. III, 1, 118. („Creuz ruhe sanft . . .“ etc.)

[4] XXII, 281.

[5] IV, 310.

echtes Kennzeichen Herderscher Denkweise; ausführliche Kritiken, die auch den dramaturgischen Gesichtspunkt berücksichtigten, standen Herder freilich in genügender Anzahl zur Verfügung[1]. Was Herder über Klopstocks „Salomo" äußert, zeigt ebenfalls eine merkwürdige Milde im Urteil. Man erkennt sofort, auf den dramatischen Wert des Stückes kommt es dem Beurteiler nicht an. Er sagt: „. . . Salomo, ein Trauerspiel von Klopstock, wird nach den dramatischen Regeln geprüft und zurückgesetzt[2]. Wir wissen leicht, was Klopstock sich bei allen diesen Züchtigungen denken mag, und verzeihen ihm auch den kleinen edlen Eigensinn gern, der gemeiniglich die Hülle zu sein pflegt, in der das geistige, himmlische Genie den erdgeborenen Kunstrichtern erscheint."[3] Offenbar ist es der alttestamentliche Stoff, der Herders Interesse wachhält; in den „Kritischen Wäldern" heißt es[4]: „Klopstocks ‚Salomo', ein biblisches Sujet, und alle Leser haben mit mir den Kontrast der heidnischen Szenen für das Rührendste im ganzen Trauerspiele gehalten." Nicht ohne Interesse ist auch folgendes: Webb hatte in seiner Schrift über Poesie und Musik zum Beweise für musikalische Elemente in der Sprache Beispiele aus Klopstocks „Salomo" entnommen. Herder begrüßt dies freudig: „Mich freut, daß man anfängt, von dieser Seite dies Drama zu studieren und zu nützen."[5] Wieder einmal zeigt sich das Vorwiegen des lyrisch-musikalischen Interesses vor dem dramatischen[6].

In den Wochen und Monaten von 1771 und 1772, wo so viele Stunden seiner Arbeit dem größten Dramatiker aller Zeiten gewidmet waren, da gilt es Herder in Klopstocks „Hermanns

[1] Vgl. Bibliothek der schönen Wissenschaften 1757 Bd. 2, 212/25. Siehe ferner den 256. Lit.-Brief, wo Nicolai erwähnt, daß Klopstocks Drama verschiedene Verurteilungen erfahren hatte; nur das Journal étranger habe sich sehr lobend ausgesprochen. (Vgl. auch den 267. Lit.-Brief Teil 17, 19 (Resewitz); Nicolai hebt richtig hervor, das Stück sei kein Bühnenstück.)

[2] Die Rezension, auf die Herder hier anspielt, steht Bibl. d. schön. Wissensch. 12, 267/84; sie ist sehr zutreffend, betont das Undramatische stark. (Vgl. besonders S. 282/84). — Vgl. übrigens auch Meinhards Rezension in der Allg. Dtsch. Bibl. 3, 1, 57/66.

[3] I, 98.

[4] III, 245.

[5] V, 311.

[6] Vgl. zu „Salomo" noch II, 37.

Schlacht“ wenig, daß „wenig Drama“ darin ist, desto lauter aber preist er das „Altdeutsche“ an dem Werk, die gelungenen Hexameter und das „Lyrische im Bardit“[1]. Freilich, daß Klopstocks „David“, das Musterbild, wie ein undramatischer Kopf einen undramatischen Stoff in eine ganz äußerlich dramatische Form gegossen hat, „kein theatralisches Stück“ sei, konnte selbst einem Herder nicht entgehen[2]. Aber[3] muß dieser undramatische Charakter durchaus ein Fehler sein? Macht er den Wert des Stückes notwendig geringer? Mit nichten, meint unser Kritiker! Herders Argumentation entbehrt nicht des psychologischen Interesses. Seine unter anderen Bedingungen so glückliche und damals originelle Forderung, „der Leser müsse sich in den Sinn seines Schriftstellers setzen“, verführt ihn zu einer merkwürdigen Konsequenz, die eine übel angebrachte Milde in sich schließt. Daß in Klopstocks Stück der stofflich-religiöse Eindruck den ästhetisch-dramatischen verdrängt und wir zwar einen gewaltigen Ausschnitt aus der Bibel, aber kein dramatisches Kunstwerk zu sehen bekommen, darin zeigt sich nicht etwa die Unfähigkeit des Dichters, den Stoff zu formen, nein, das gerade war Klopstocks Absicht! Er wollte es so, und darum, meint Herder, sei der einzig richtige Standpunkt, es auch so zu lesen und zu beurteilen! Mit einem anderen noch merkwürdigeren Einfall stützt er sein kritisches Salto mortale: es ärgert ihn, daß der frivole Voltaire eigens ein Trauerspiel verfertigt hat, die biblische Erzählung zu verlästern. Nun, ruft Herder, warum sollte es dann Klopstocken nicht erlaubt sein, ebenfalls eine Geschichte zu dramatisieren, damit er sie in ihrem rechten Lichte zeige und also bloß durch die simple ganze Vorstellung rette. Die biblische Erzählung in dramatisch-dichterischem Gewande getreulich wiederzugeben, wahrhaftig, das wäre die wirksamste Rettung gegen Spötter vom Schlage Voltaires! Und ob dieses Ziel erreicht

[1] V, 175. — Herder hatte das Stück vor seinem Erscheinen mit heißer Sehnsucht erwartet. Vgl. L. B. II, 14, 40, 52, 70; auch schon L.-B. I, 3, 2, 531 (Weiße an Herder); vgl. auch Herder an Hamann a. a. O. 56.

[2] Vgl. auch die ironische Bemerkung an Caroline (Düntzer A, III, 233) („ . . . Trauerspiel von David, wie er das Volk zählen läßt“); deutlicher noch an Heynes Gattin (Düntzer C. II, 130); siehe ferner Düntzer C, II, 139.

[3] Das Folgende nach Herders Rezension des „David“ in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek. (V, 362ff.).

sei, ob der Dichter wirklich das Maß von „Sorgfalt, Treue und Aufopferung" bewiesen, welches dazu unerläßlich, das allein ist die Frage, um die sich bei Herder die ganze Auseinandersetzung dreht, und nur weil, wie er mit peinlicher Genauigkeit erörtert, davon trotz einzelner gelungener Szenen im ganzen doch nicht die Rede sein könne, darum lediglich ist der Ton der Rezension so kühl.

Im Vergleich dazu besaß doch selbst der Messiasdichter mehr dramatischen Ehrgeiz. Herders eben angeführte tadelnde Argumente betreffs des „David" ließen den Autor kühl; aber daß der gleiche Rezensent, wie erwähnt, ganz beiläufig seiner „Hermanns Schlacht" den dramatischen Charakter abgesprochen hatte, das reizte ihn zum Widerspruch. Eigens wandte er sich in einem Briefe an Herder[1], der übrigens ungeachtet seiner Kürze eine weit höhere kritisch-theoretische Begabung verrät, als Herder eigen war, um von diesem eine nähere Begründung seines Urteils zu erbitten. Die Antwort unseres Kritikers ist nicht erhalten[2], was wegen des besonderen Interesses, das der Brief vermutlich bieten würde, besonders bedauerlich erscheint.

Über Herders Urteil über J. M. R. Lenz, den Dichter des Sturms und Drangs, ist nach dem Vorgange Hayms[3] nicht viel Neues zu sagen. Es lautete ziemlich günstig; Stücke wie der „Hofmeister" dünken Herder „tiefer als der ganze berlinische literarische Geschmack."[4] Auch hier denkt er freilich nicht daran, dramaturgische Maßstäbe anzulegen, und mit besonderem Nachdruck spricht ihm der Dichter seine Freude darüber aus, daß er seine „Soldaten" von der Seite her beurteilt hat, von der er selbst es sich gewünscht hat: von der politischen[5]. In späteren

[1] Siehe Düntzer A, I, 203/4.

[2] Meine Bemühungen in dieser Hinsicht waren ergebnislos.

[3] Vgl. Haym a. a. O. I, 737ff., 744; II, 13 u. a. m. (s. a. Register).

[4] Vgl. Briefe an Hamann a. a. O. 90. siehe auch 100.

[5] Vgl. Düntzer A. I. 232. Herder beförderte das Stück selbst zum Druck (A, I, 238). — Zu Lenz' „Soldaten" siehe auch die Briefe Zimmermanns an Herder (Düntzer A, II, 353, 360, 362/3). — Über Lenz' Dramen und Herders Urteil vgl. Düntzer A, I, 219, 226, 227, 231; über das „Pandaemonium Germanicum" ebendort 65, 229. Über ein Zitat Herders aus dem „Neuen Menoza" VII, 56b, dazu Haym a. a. O. I, 738, vgl. auch VII, 563 (Suphan). Über Herder und Lenz vgl. ferner Eduard Bodemann, Johann Georg Zimmermann, Hannover 1878; D. Bonin, Johann Georg Zimmermann und Johann Gottfried Herder, Worms 1910; Münch. Allgem. Zeitung, 1891 Nr. 154, S. 5f.

Jahren war Herders Stellung zu der ästhetischen Richtung eines Lenz völlig verändert; unverkennbar geht es auf die Jünger des Sturms und Drangs, wenn der Verfasser der „Kalligone"[1] sagt, der Begriff Genie sei den Deutschen zu Spott und Ekel geworden, „weil einige freche Jünglinge den Namen des Genies mißbrauchten."

Traf unser Freund einmal auf ein poetisches Werk voll echten dramatischen Kompositionsgeistes, so verhielt er sich ablehnend. Höchst bezeichnend ist in dieser Hinsicht eine Äußerung über Bürgers „Leonore"; den dramatisch-tragischen Charakter des Gedichtes empfindet Herder als störend; seine lyrisch-weiche Natur verlangt nach einem „gefälligeren" und „menschlicheren" Ausgang[2]. Ähnlich lautet sein Urteil über Jakob Baldes Trauerspiel „Die Tochter Jephtas": bezeichnenderweise denkt er an eine lyrische Umarbeitung des Stückes; das tragische Ende erscheint ihm unpassend; statt dessen wünscht er eine „lindere Auslegung" der Geschichte[3].

Von den Motiven des Sturms und Drangs findet sich bei Herder das des Brudermords erörtert, und zwar im besonderen die biblische Erzählung vom Brudermord des Kain[4]. Das Tieftragische des Vorgangs hebt er treffend hervor; ausgezeichnet auch, wie er die eindrucksvolle Kürze der biblischen Erzählung mit der dramatischen Kunst Shakespeares in Parallele stellt: „Welch hohes und schreckliches Tragische liegt in der Kürze der fast stummen Erzählung, wie er ihn erschlägt, Gott kommt und frägt und ums Blut des ermordeten Opferlamms rechtet. Das Wüste, Einsame, gleichsam Stumme der Erde ringsum, wo der Verbrecher umherschaut, ob niemand ihn sehe?

---

[1] XXII, 201.

[2] XX, 379, vgl. auch Düntzer C. II, 166 u. 166_{2}. — Vgl. mit diesem Urteil Herders etwa seine Begeisterung für das dramatische Gedicht „Comala" aus den „Fragmenten der alten hochschottländischen Dichtkunst": III, 28; IV, 325; L. B. III, 1, 327; XXIV, 302_{341}.

[3] Weitere Urteile über Balde als Dramatiker siehe: XXVII, 210_{25}, 223_{57}, 224_{58}, $227_{65/66}$.

[4] Siehe für das Folgende VI, 168 bis 172 und 174; VII 140f., 176ff., 305f.

niemand ihn strafe? — Das Rufen des Bluts zu Gott auf! Der Fluch! Die Verzweiflung des Mörders — Palämon, Ihre Freunde kennen das Schreckliche, das durch solche Kürze in alten schauderhaften Mordromanzen, in Nachtmonologen und finsteren, einsamen Mordstunden der Trauerspiele eines Macbeths, Othello usw. so mächtig wirkt."[1] — Wenn Herder indes selbst Vorschläge macht, wie der Kain-Abel-Stoff zu bearbeiten sei, so offenbart sich sofort wieder das völlig Undramatische seiner Natur; eine Kantate wünscht er sich, nicht eine Tragödie, und das musikalische Element überwiegt in seinen Plänen das poetische bei weitem. „Ich kenne fast kein Stück, so gesteht er, wo alle Empfindungen des menschlichen Herzens, von der sanftesten Unschuldfreude bis zur wütendsten Verzweiflung, vom schrecklichen Schauder bis zur zartesten Trauerträne der Tonkunst solche Fülle darböten . . ."[2] Viel mehr als der Mord Kains ist es stets der sanfte Charakter Abels, der den lyrisch-weichen Mann anzieht; vor allem aber das echt Poetische der biblischen Schilderung. Aus mehreren Stellen der Schrift „An Prediger"[3] geht dies deutlich hervor. Herder erklärt da, es sei eine glückliche Falte seines Jahrhunderts gewesen, die ersten Musterseelen des menschlichen Geschlechts auf den Schauplatz der Dichtung zu führen[4]. Von der Erhabenheit dieser ersten heiligen Stimmen der Offenbarung ihrer Einfalt und Hoheit ist er so überwältigt, daß er über die Frage, in welcher Dichtungsform diese Stoffe darzustellen seien, nur sehr verworrene Äußerungen tut. Die Zeichnung Gottes ist ihm so ehrwürdig, daß alle anderen Darstellungen nur „Wortgeschwätz von Epopöe", „Empfindungskreisel von Drama" werden können. Die Opferung Isaaks, meint Herder, sei in kein Drama zu fassen. Recht geurteilt, so werden wir sagen, aber nicht, weil der Stoff so überwältigend wäre, sondern weil er ganz un-

---

[1] VI, 174.

[2] VI, 169. Vgl. auch die an das Zitierte unmittelbar anschließenden Worte Herders.

[3] VII, 176ff., 305f.

[4] Auch für die dramatische Behandlung biblischer Stoffe in früheren Jahrhunderten zeigt Herder Sympathie; so erwähnt er einmal lobend Miltons „Samson Agonistes". (XII, 181).

dramatisch[1] ist. Mit sicherem poetischen Empfinden bemerkt Herder dagegen, um wieviel ergreifender die stille, schweigende Aufopferung Isaaks in der biblischen Erzählung sei als jenes verwirrende Theatergeschrei um Iphigenie bei Racine[2].

So wenig Sinn unser Kritiker dafür hatte, wo das Dramatische an einem Stoff oder Werk lag, so deutlich empfand er bisweilen, was nicht dramatisch war. Kleinere Anzeichen für diese Tatsache sind schon früher gelegentlich berührt worden; ein deutlicheres findet sich in einer Anmerkung zum „Cid." Der Franzose

---

[1] Das scheint Herder eingesehen zu haben, als Lavaters religiöses Drama „Abraham und Isaak" vorlag; in einer kurzen Ankündigung des Stückes bemerkt er: „Als Drama wird dieses Stück niemand beurteilen wollen; als religiöses Drama ist es einfältig und voll Erbauung." (IX, 470 (1776)). Bei einem erneuten Hinweise auf das Stück (XI, 76/77; vgl. auch XII, 442 zu XI, 76_{313}) ist nur noch der religiöse Gehalt, nicht die dramatische Form erwähnt. Vgl. auch den Briefwechsel zwischen Lavater und Herder. (Düntzer A, II, 33. 56 und vor allem 65). Herder verzichtete auf jede Auseinandersetzung mit Lavater über das Stück, was dieser übel vermerkte. — Bei dieser Gelegenheit sei darauf hingewiesen, daß Herder verschiedene Male in glücklicher Weise auf den dramatischen Charakter des Buches Hiob aufmerksam gemacht hat. Sein historisches Empfinden hat ihn hier vor Übertreibungen nach der einen oder anderen Seite gänzlich bewahrt. Nach Suphan XII, 406 hat Herder bereits um 1767/68 in Übersetzungen aus Hiob die dramatische Anlage des Gedichtes durch Überschriften wie „Hiob erster Auftritt . . ." bezeichnet. Später (Theologische Briefe" und „Geist der Ebräischen Poesie", X und XI) zieht er zwar einmal flüchtig eine Parallele zu Aeschylus (X, 15), braucht wohl Ausdrücke, wie „Knoten", „Entwicklung". die er sonst vorzugsweise aufs Drama anwendet (X. 132), hebt auch den dramatischen Charakter des Gedichtes gegen die epische Kunst Moses' heraus (XI, 309) und vergleicht Hiob, Kap. 3 (Elegie) mit dem allgemeinmenschlichen Gehalt des Chors im altgriechischen Trauerspiel (XI, 308). aber daneben erscheint es ihm sehr richtig als eine „unpassende Frage". „ob das Buch Hiob ein wahres Drama" sei, (X, 15) und XI, 314 (301) widmet er einen besonderen Abschnitt der Darlegung, daß natürlich von einem „Drama nach unseren Begriffen" keine Rede sein könne. Ausdrücklich wird darum das Buch an einer anderen Stelle ein „Lehrgedicht" genannt. (X. 130). (Vgl. auch noch Lavater an Herder: Düntzer A, II, 193.) — Über die Herder befremdende dramatische Auffassung der Apokalypse bei Eichhorn siehe Düntzer C. II, 301.

[2] Ein berechtigt abfälliges Urteil über Ludwig Friedrich Hudemanns Trauerspiel „Der Brudermord des Kain" (1761) siehe III. 16; ferner I, 273_{236}. 520_{308}. (Hudemann hatte schon 1749 Lessings Spott herausgefordert; vgl. a. a. O. IV, 22.)

Trublet[1] hatte die Geschichte des Cid für einen hervorragenden Tragödienstoff erklärt; Herder widerspricht ihm mit einer bei ihm seltenen Schärfe und erklärt sehr kurz und bündig, es werde sich zeigen, daß Cid kein tragisches, vielmehr das erste epische Sujet sei[2]. Hinzugefügt sei, daß schon Lessing die betreffende Stelle bei Trublet erwähnt hatte[3], freilich in ganz anderem Zusammenhang und ohne eine Kritik des Trubletschen Urteils über den Cid-Stoff zu geben.

Wir wenden uns schließlich zum französischen Drama[4]; was Herder auf diesem Gebiet an dramaturgischer Kritik leistet, ist fast ausschließlich von Lessing und — was besonders betont sei — auch von Home abhängig.

Sehr geringschätzig wird Corneille beurteilt[5]; so heißt es VIII, 413/15: „Corneille, der Staatsmann Corneille, der durch sich entstand, ist in seinen meisten Stücken verlebt und entschlafen; ... der große Corneille ist beinahe vergessen.“ Ähnlich:

XXIII, 68: „Corneille, Molière und Racine waren längst mit ihrem Jahrhundert gestorben ... Corneille hatte seinen Geschmack, romantisch wie er war, sich selbst gebildet, Racine mit weicherem Herzen und feinerem Studium bildete ihn ... dem Hofe, der Maintenon gefällig zu. Und wie beschränkt war Molière selbst auf dem Hoftheater! Er hing am Wort, am bedeutenden Stillschweigen des Königs; seine lustigeren Stücke waren alle für die Provinzen.“ Ebenso:

XVI, 113: „Corneilles Prinzen sind uns größtenteils unerträg-

---

[1] „Essai sur divers sujets de littérature et de morale“. Vgl. IV, 295.

[2] XXVIII, 443.

[3] Hamb. Dram. 53. Stück, a. a. O. X, 5. Lessings Anmerkung zu Trublet an dieser Stelle kann nach dem Zusammenhang nur auf die „Frauenschule“ bezogen werden. — Herder schrieb schon 1766 eine Rezension über Trublets „Versuche über verschiedene Gegenstände oder Sittenlehre und Gelehrsamkeit“, worin er bereits — wohl unter dem Einfluß Lessings und Hamanns — die englische Bühne der französischen gegenüberstellt. (I, 125). Zu Trublet siehe auch III, 377. — Eine abfällige Bemerkung über Trublet findet sich schon im 230. Lit.-Brief. (Teil 13/14, 248 (Abbt.)

[4] Vgl. Kap. 3.

[5] Die folgenden Beispiele sind den verschiedensten Entwicklungsstufen Herders entnommen; wenn Herder noch in der Adrastea (XXIII, 11) über das eineinhalb Jahrhundert lange Nachäffen der Franzosen klagt, so wiederholt er damit nur das von Lessing 35 Jahre vorher in der Dramaturgie Gesagte.

lich und man wundert sich, wie andere Zeiten diesen gotischen Unsinn zusammenfügen, glauben und anstaunen konnten."

V, 314: „Lasse sich einbilden, wer da will, daß Corneille Römer geschildert und sie gar veredelt habe: Spanier, Abenteurer hat er geschildert und von den Römern nichts als die Stelzen des Seneca geborgt."

Die letzte Bemerkung steht in der Rezension von Eschenburgs Übersetzung des Shakespeare-Essays der Lady Montagu[1]. Lady Montagu hatte in ihrem Buche Gelegenheit genommen, aufs heftigste gegen die französische Dramatik zu polemisieren; sie sagt: „Nach dem Aristoteles ist kein Trauerspiel ohne Handlung möglich. Voltaire gesteht, daß einige von denen Trauerspielen, die man in Frankreich am meisten bewundert, eher Unterredungen sind als Vorstellungen einer Handlung. Man kann es denen, welche in dem wesentlichsten Teile einer Kunst fehlen, schwerlich zugestehen, ihre Werke als Muster aufzustellen. Können diejenigen, welche die tragische Muse aller ihrer Vorzüge beraubt und sie von allem dem entblößt haben, was ihr ein wahres Interesse für das menschliche Herz gab, können die es verlangen, daß wir sie wegen des Schimmers einiger wenigen falschen Edelsteine oder wegen eines zierlich angelegten Trödelschmucks anbeten sollen? Wenn ihr Trauerspiel noch irgend einen inneren Wert hat, so ist er von den Alten erborgt, aber von diesen Künstlern so wundersam nach der neuen Mode zugeschnitten, daß er seine ursprüngliche Anmut und selbst die notwendige Eigentümlichkeit verliert. Ein französisches Trauerspiel ist ein Gewebe von Deklamationen und einigen mühsam bearbeiteten Erzählungen der Katastrophe, wodurch der Geist des Dramas gar sehr geschwächt und entkräftet und das Schauspiel des besonderen Einflusses auf das Herz beraubt wird, welchen es der lebhaften Stärke der Vorstellung zu danken hat . . ."[2]

Herder ist an diesen kräftigen Worten nicht achtlos vorübergegangen; in seiner Rezension hat er nicht nur nachdrücklich auf sie hingewiesen, sondern die Äußerungen der Engländerin dem Sinne nach ziemlich ausführlich wiedergegeben[3]; es verdient dies

---

[1] Vgl. Kap. 2.

[2] Montagu a. a. O. 29/30.

[3] Vgl. V. 314 Z. 5/19.

festgehalten zu werden, weil die Übereinstimmung zwischen den Anschauungen Lady Montagus und den Ausführungen Herders in der zweiten Redaktion des Shakespeare-Aufsatzes[1] recht beträchtlich ist. Ganz ebenso wie in dem englischen Essay wird dort dargelegt[2], daß die „seligen Franzosen, diese großen Dramaturgen", fast jede Regel der Griechen mißverstanden und falsch angewandt, daß sie die neue Kunst erfunden haben, die Tragödie in ein regelmäßiges Gerippe von Gesprächen auf einem Gerüste, das sich Theater nennt, zu verwandeln, daß ihre Helden Schattenmenschen ohne Bestandheit und Charakter sind, daß ihre Tragödiensprache sehr künstlich, schön und zierlich, nur durch und durch unwahr ist usw. Ja, wenn Herder dann meint, die Engländer hätten auf die französischen Angriffe betreffs der Shakespeareschen Bühnentechnik gewöhnlich nur entschuldigend geantwortet, „weil immer Aristoteles ... ins Spiel kam", so ist es ganz deutlich, daß er dabei den Essay der Lady Montagu im Auge hat, denn in diesem beginnt ja die Auseinandersetzung über die Franzosen mit der Beziehung auf das 6. Kapitel der Aristotelischen Poetik[3]. Es ist freilich richtig, daß die Äußerungen der Engländerin von denen Lessings kaum abweichen[4]; immerhin sei hervorgehoben, daß der Exkurs über die Franzosen im Shakespeare-Aufsatz offensichtlich nicht allein durch den Hamburger Dramaturgen, sondern zumindest ebenso sehr durch den englischen Shakespeare-Essay angeregt worden ist.

Um nun zu Herders Auslassungen über Corneille zurückzukehren, so ist ohne weiteres ersichtlich, daß sie völlig von der Hamburgischen Dramaturgie abhängig sind. Lessings epochemachende Kritik ist so allgemein bekannt, daß sich nähere Erörterungen erübrigen. Weniger geläufig ist, daß sich vor diesem bereits Home[5]

---

[1] Über das zeitliche Verhältnis zwischen Herders Kenntnisnahme des Essays und dem Shakespeare-Aufsatz siehe oben Kap. 2.

[2] V, 249.

[3] Vgl. oben: „Nach dem Aristoteles ist kein Trauerspiel ohne Handlung möglich." (Montagu a. a. O. 29) Dazu macht die Essayistin die Anmerkung: „Aristoteles Poet. Kap. 6".

[4] Beeinflußt dürfte Lady Montagus Essay dagegen durch Lessing nicht sein, da z. B. bei Aristoteles immer noch „Mitleid und Schrecken" statt „Mitleid und Furcht" übersetzt wird. (Siehe etwa a. a. O. 26.)

[5] Home a. a. O. II. 176/84.

in ganz ähnlicher Weise hatte vernehmen lassen. Um zu beweisen, was lebendige Darstellung und was beschreibende Manier in der Tragödie ist, stellt Home — ähnlich wie später Herder im Shakespeare-Aufsatz — Shakespeare und Corneille einander gegenüber. Während bei Shakespeare die Gesinnungen und Handlungen, so ist Homes Meinung, ganz natürlich aus den vorgestellten Leidenschaften fließen und so echte Ausdrücke derselben sind, daß es nicht möglich ist, sich eine vollkommenere Nachahmung zu denken, urteilt er von Corneille, dieser beschreibe die Leidenschaften im Stil eines Zuschauers, statt sie als ein (handelnder) Mensch auszudrücken, der sie fühlt, usw. Diese Kritik treffe auf fast alle französischen Dramatiker zu; der „deklamierende Stil, der von dem echten Ausdruck der Leidenschaft so sehr unterschieden ist", geht durch alle französischen Tragödien hindurch usw. Daher kommt es, daß sich die Franzosen den Ton der Aussprache nach den deklamierenden Tragödien des Corneille, die Engländer dagegen nach der natürlicheren Sprache des Shakespeare gebildet haben[1].

In dem, was Herder über Voltaire äußert, ist der Lessingsche Einfluß bis in die Einzelheiten nachweisbar. Zunächst das Urteil über die „Zaire":

Herder (VIII, 419):	Lessing (IX, 244/45):
„Voltaires Zaire wird Shakespeares Desdemone und sein Orosman den Othello nie ersetzen, an Tiefe der Leidenschaft, Wahrheit und Volkswirkung."	„Der eifersüchtige Orosman spielt gegen den eifersüchtigen Othello . . . eine sehr kahle Figur", usw.
Herder (IV, 480):	**Lessing (IX, 244/45):**
„Zaire ist ein Stück der Liebe? . . . auf die französische Liebe gerechnet: sie sind Galanterie."	„Die Liebe hat Voltaire die Zaire diktiert, sagt ein Kunstrichter . . . Richtiger hätte er gesagt: die Galanterie."

[1] Eine ähnliche Vergleichung Shakespeares mit Racine und Corneille siehe Home a. a. O. II. 275/76. — Anderer Ansicht ist dagegen Jacquet, der Corneille mit Lob überschüttet; vgl. a. a. O. 90 („dramatisches Wunder") und 131 („wunderbare Effekte").

Ganz ebenso urteilten auch Home a. a. O. II, 182/83, 215/16, Hurd a. a. O. II, 30 und selbst Jacquet a. a. O. 119/21.

Zweitens die Urteile über die „Semiramis“:

Herder (IV, 479/81):	Lessing (IX, 225/32; X, 127)
„Semiramis: alles ist Pracht, Pomp, fürs Auge ... Semiramis ist fürs Auge ... Semiramis ist fürs Auge, und welche Fehler fürs Auge ... Pracht hindert an allem ... Das ganze Theater zu sehr Theater ... Der Schatte, sieht man, ist sein Hauptwerk, und ich kenne nichts Frostigeres als dieser Schatte.“	„Es [das Stück] macht so viel Lärm auf der Bühne, es erfordert so viel Pomp und Verwandlung, als man nur immer in einer Oper gewohnt ist ... Voltaires Geist ist auch nicht einmal zum Popanze gut ... Das Geschöpf eines kalten Dichters.“ Der Anblick des Gespenstes hat nach Lessing „die frostige Symmetrie eines Ballets ...“ „Semiramis ... da ist Pomp und Verzierung genug; ein Gespenst obendrein: und doch kenne ich nichts Kälteres als diese Semiramis.“

Daß das Wunderbare, die Geistererscheinungen, bei Voltaire bloß als *deus ex machina*, ganz äußerlich und undramatisch wirkt, ist vor Lessing schon von Home bemerkt worden. Solche Szenen wie bei Voltaire, meint Home, vermöchten niemals die sympathetischen Leidenschaften zu erregen, weil sie die Seele durch keine Vorstellung von Wirklichkeit täuschen können. Jeder Leser von Geschmack müsse empfinden, daß das Wunderbare bei Voltaire schlecht dargestellt sei[1].

Wenn Herder in seiner Montagu-Rezension heftig gegen Voltaires Shakespeare-Kritik polemisiert, diese „unverschämt“ nennt und meint, sie errege allgemeines Ärgernis, da Voltaires Äußerungen geradezu Lügereien seien, gemacht, um dem französischen Theater und sich selbst Komplimente zu machen, so wiederholt er damit nur, was Lady Montagu, wenn auch in sanf-

[1] Home a. a. O. I, 148.

terer Weise, ausführlich entwickelt hatte[1]. — Wenn Herder übrigens bei dieser Gelegenheit von „Witzlingen" des französischen Parterres spricht, die dastehen und ihren elenden Hamlet, ihre Semiramis und Zaire bewundern[2], so erinnert dies wieder an die Hamburgische Dramaturgie, wo in der Semiramis-Kritik ebenfalls von „witzigen" Antithesen geredet wird[3].

Am allerschärfsten von allen Voltairischen Stücken verurteilt unser Kritiker den „Tancrède."[4] Das Stück erscheint ihm wie eine Brandmarkung der gesunden Vernunft; alles sei in ihm bis zur Unnatur verzerrt. Auf die dramatische Komposition geht er auch hier nicht ein; nur die Anschauungen und Manieren der auftretenden Personen werden kritisiert[5].

Abschließend ist zu sagen, daß Herder, ganz ebenso wie sein größeres Vorbild Lessing[6], die dramatische Kunst der Franzosen unterschätzt hat; vielleicht am deutlichsten beweisen dies die Ausführungen in der „Adrastea."[7] Zwar finden sich Bemerkungen, die wieder von historischer Einsicht zeugen, so, wenn Herder betont, der Chor des französischen Dramas dürfe nicht nach den antiken Chören gemessen werden, weil Wesen der Sache, Zwecke und Mittel verschieden seien; aber wenn er dann fortfährt, „von einer französischen, zumal tragischen Bühne

[1] An zahlreichen Stellen, vor allem im ersten Teil des Essays.

[2] Vgl. V, 312.

[3] Lessing a. a. O. IX, 225f.

[4] Vgl. IV, 480; L.-B. III, I, 64 (lange Auseinandersetzung).

[5] Von den anderen französischen Kunstrichtern hat es Herder besonders auf Aubignac abgesehen. Siehe L.-B. I, 2, 231, Herders Werke I, 436144, II, 216 („Viele deutsche Kunstrichter — wahre Aubignacs".) (Über Aubignac als Homerkritiker siehe XXIV, 226 und XXXII, 522). — Bereits bei Jacquet wird Aubignac heftig angegriffen und verspottet (siehe a. a. O. 176f.); ein Hieb auf den „sehr elenden Theaterdichter" Aubignac auch bei Sonnenfels a. a. O. 44.

[6] Auf einige kleinere, durchweg unbedeutende Äußerungen Herders zum französischen Drama, die auf Lessing zurückgehen, ist bereits von Suphan aufmerksam gemacht worden. Vgl. IV, 505 zu 430 und 432. (Vgl. zu IV, 430 (Belloi) auch Sonnenfels a. a. O. 132.) Auf eine unbedeutende Beziehung zwischen Herders Erwähnung des Trauerspiels „Tell" von M. le Mière (IV, 475) und der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste" IV, 192 hat ebenfalls schon Suphan (IV, 508 zu 475) hingewiesen.

[7] XXIII, 70ff.

erwarte man also nichts, als was diese geben will und kann, Gespräche und Geberden . . ., mit Ordnung und Genauigkeit verteilte Aufzüge"[1], so heißt das denn doch reichlich ungerecht geurteilt. Nichts als leere Geberden und steife Regeln — wo bleibt da die gewaltige Wirkung, die das hinreißend leidenschaftliche Pathos eines Corneille selbst auf die heutige Zeit noch auszuüben vermag!

Wenn oben von moralisierenden und humanisierenden dramaturgischen Kritiken Herders die Rede war, so sind darunter in erster Linie die Urteile über Lessings Dramen zu verstehen. Was zunächst „Minna von Barnhelm" anlangt, so ist das Moralisierende der Herderschen Auffassung schon im 8. Kapitel besprochen worden[2]. Im übrigen tritt das Undramatische der Herderschen Denkart in den hier in Frage kommenden Äußerungen wieder einmal hell an den Tag. Ausdrücklich betont Herder, Verwicklung und Entwicklung, Plan und Fabel, untergeordnete und Hauptszenen gingen ihn nichts an[3], nur die Kenntnis menschlicher Seelen, Handlungen, Charaktere, Reden, Worte wolle er aus dem Stück studieren. Nicht als dramatische Komödie, sondern als kleine dialogisierte Geschichte will er das Stück lesen und gelesen wissen. Die Mühe einer dramaturgischen Beurteilung gesteht er gern den Kunstrichtern überlassen zu wollen.

Im allgemeinen lobt Herder das Drama; nur der Charakter der Minna gefällt ihm nicht[4]. Überhaupt ist er der Ansicht, Lessing habe „von den Weibern nur schwache, komödienhafte Begriffe" gegeben[5]. Auch bei „Emilia Galotti" bringt Herder diesen Tadel an. Das Erscheinen dieses Dramas fällt in dasselbe Jahr wie Klopstocks „David", also in die Hoch-Zeit der Herderschen Shakespeare-Studien. Bot das Klopstocksche Stück sicher nicht viel Gelegenheit, dramaturgisch-kritisches Genie zu be-

[1] Vgl. dazu auch Kap. 3.

[2] Vgl. oben S. 254.

[3] Vgl. für das Folgende L.-B. III, 1, 135/37.

[4] Das Gezierte im Charakter Minnas tadelt mehrfach — nicht ganz mit Unrecht — Sonnenfels. (Vgl. etwa a. a. O. 85f).

[5] L.-B. III, 1, 137. — Alle diese Äußerungen stammen aus dem Briefwechsel mit Caroline. Über den sich an das Stück anknüpfenden Streit zwischen Herder und Caroline vgl. L.-B. III, 1, 70. 128. 135/37 und vor allem 155.

weisen, so war dies um so mehr bei „Emilia Galotti" der Fall. Aber bezeichnender Weise widmete Herder dem klassischen Werke eine für die Öffentlichkeit bestimmte Untersuchung erst volle 22 Jahre später; bei seinem Erscheinen spricht er sein Urteil nur in Briefen an vertraute Freunde, wie Heyne, dessen Gattin und Caroline, aus. Aus diesen Briefen entnehmen wir, daß es um nichts Shakespeareischer ausgefallen ist als die früheren dramaturgischen Äußerungen. Wie bei „Minna", so betont er, wie erwähnt, auch bei „Emilia", daß Lessing „allen seinen Weibspersonen eine schwer zu verdauende Schwachheit" gegeben habe[1]. Den Hauptmangel dieses wie aller Lessingschen Stücke, daß nämlich alles bloß gedacht, fast konstruiert ist, will er dem Dichter leicht verzeihen; ja, er meint, in gewissem Betracht sei es Tugend, wenn der Dichter sein eigenes Gefühl ganz ausschalte und hinter seinen Personen ganz zurücktrete![2] Daß Herder hier zwei ganz verschiedene Dinge völlig durcheinander wirft, ist leicht erkenntlich, denn Objektivität des Dichters ist freilich etwas anderes als verstandesgemäße Konstruktion der Charaktere. Wieder offenbart sich seine Unfähigkeit zu dramaturgischer Kritik. Tiefer als er hatte Goethe sofort jenen Grundfehler des Stückes erfaßt[3], und selbst Carolinens Urteil ist um vieles einsichtiger als das Herdersche[4].

Die ausführliche Besprechung der „Emilia Galotti" im 37. Humanitätsbrief[5] (1794), sowie die kürzeren Bemerkungen in der „Adrastea"[6] (1802) zeigen eine völlige Veränderung des Standpunktes. Bereits an früherer Stelle[7] ist auseinandergesetzt worden, daß es Herders moralisierende Kunstauffassung ist, die hier sein dramaturgisches Urteil trübt. An feinsinnigen Bemerkungen fehlt es in jener Kritik durchaus nicht[8], aber da es Herder unverkennbar darauf anlegt, geradezu einen moralischen Nutzen in dem

[1] Düntzer A, III, 223 und 302; ebenso an Heyne (vgl. Düntzer C, II, 127).

[2] Düntzer A, III, 301/02; ebenso an Heynes Gattin (vgl. Düntzer C, II, 130.)

[3] Siehe: Goethe an Herder (Düntzer A, I, 43).

[4] Siehe: Caroline an Herder (Düntzer A, III, 285); „Emilia Galotti" im Briefwechsel zwischen Herder und Caroline siehe noch A, III, 230, 246.

[5] XVII, 182/86.

[6] XXIII, 375/76.

[7] Vgl. Kap. 8, S. 362f.

[8] Vor allem über die Charaktere im Drama; s. Kap. 11, Nr. 4.

Stück zu entdecken, so verführen ihn seine Moralitätsgedanken bald zu schiefen Urteilen über dramaturgische Fragen, die er früher, als seine ästhetischen Anschauungen noch ungetrübt waren, erheblich einsichtiger behandelt hatte. An dem früheren Tadel der schlechten Darstellung weiblicher Charaktere bei Lessing war doch insofern etwas Richtiges gewesen, als in der Zeichnung von Frauengestalten, wie Minna oder Emilia, das Konstruierte, das „bloß Gedachte" der Lessingschen Kompositionsweise sich am auffälligsten und unangenehmsten offenbarte. Jetzt aber will Herder jenen Vorwurf nicht mehr gelten lassen. Weit konstruierter als Lessings Dramen ist jetzt seine Kritik derselben. Herder will um jeden Preis etwas Lehrhaftes in dem Stück feststellen, darum muß in ihm alles vortrefflich sein. Der Tod der Emilia ist „lehrreich-schrecklich", die Orsina bleibt in der größten Tollheit „die redende Vernunft selbst"; wie „verstandvoll" hat Lessing das Herz der Emilia mit der Religion verwebt, usw. So vindiziert Herder der Komposition des Dramas eine innere Notwendigkeit und zwar mit der besonderen Ausprägung nach der Seite des Lehrhaften, die doch mehr hineingesehen als herausgelesen ist. Die vorherbestimmte Absicht, eine nicht leicht fixierbare, aber desto unabweislicher fühlbare Tendenz[1], verhindert jede vorurteilslose, objektive Kritik.

Die dramaturgischen Probleme des Stückes sind bei Herder kaum angerührt. Ein Vergleich mit der ausgezeichneten Emilia-Kritik von J. J. Engel im 9. bis 13. Stück des „Philosophen für die Welt"[2] zeigt Herders mangelnde Begabung auf dramatischem Felde von neuem. Gegenüber der ausführlichen Engelschen Besprechung weiß er Neues kaum zu sagen; im Gegenteil könnte ein scharfer Beobachter bei ihm vielleicht einige Anklänge an schon von Engel Gesagtes bemerken[3]; in dem abschließenden Urteil neigt seine Kritiklosigkeit freilich mehr zu der Lessing um jeden Preis verteidigenden Gegenschrift gegen Engel

[1] Auch mit einer gewissen Spitze gegen die klassische Kunst.

[2] J. J. Engel, Schriften 1. Band: „Der Philosoph für die Welt" Berlin 1801 (zuerst erschienen: 1775).

[3] Vgl. zu Herders moralisierender Tendenz: Engel a. a. O. 149; über den Charakter der Emilia: Engel a. a. O. 167; über ihre „Liebe zur Religion": ebenda 168; über die Motivierung der Tat Odoardos: ebenda 182.

von J. Fr. Schink[1] als zu der anerkennenswerten Objektivität Engels[2].

Wenn Herder so starke Neigung zu moralisierender Auffassung dramatischer Kunst zeigte, so dürfte er darin — neben dem Einfluß Lessings, dessen Haltung in diesen Fragen zu bekannt ist, als daß sie näherer Erörterung bedürfte — sehr wesentlich durch Diderots Äußerungen bestärkt worden sein; auch für Lessing war dieser ja nicht ohne Wichtigkeit. In unmittelbarem Anschluß an die Emilia-Kritik in den Humanitätsbriefen zitiert Herder längere Stellen aus Diderots „Theater"[3], und zwar mit offenkundiger Zustimmung. Es dürfte daher hier der geeignete Ort sein, Herders Verhältnis zu dem französischen Kritiker einer kurzen Würdigung zu unterziehen.

Wie Herder selbst einmal namhaft gemacht hat[4], gehört Diderots Auffassung von Poesie in eine Reihe mit der Shaftesburys und Lessings. Für Diderot wie für Lessing bildet der englische Moralphilosoph die Grundlage.

Lessings Urteil kommt wesentlich mit dem Herderschen überein. Hohes Lob erhält Diderot in der Hamburgischen Dramaturgie[5]. Über den „Hausvater" ergeht sich Lessing in den höchsten Tönen, weniger findet der „Natürliche Sohn" seinen Beifall. Eingehender als Herder, aber nicht mit demselben Maß von Skepsis wie dieser, äußert sich der Dramaturg über den Versuch des Franzosen, die Stände auf die Bühne zu bringen; das andere Problem, das von Herder kaum gestreift wurde[6], über Individualität und Generellität der Charaktere in Tragödie und Komödie wird mit noch größerer Eindringlichkeit, als in Diderots „Theater" geschehen, erörtert[7].

Auch von anderen Kritikern standen Herder Anregungen für

---

[1] Vgl. J. Fr. Schink, Dramaturgische Fragmente 2. Band 1781, S. 358/84 und an späteren Stellen.

[2] Daß Herder Engels Rezension kannte, ist als sicher anzunehmen; von Schinks Fragmenten scheint es ungewiß.

[3] Vgl. XVII, 187ff.

[4] Vgl. XXIII, 154.

[5] Vgl. a. a. O. X, 147ff., vgl. auch 147/187.

[6] Vgl. Kap. 11.

[7] Vgl. a. a. O. X, 153/171. — Vgl. zu Lessing und Diderot auch: Lessing a. a. O. IX, 386.

ein Diderot-Studium zur Verfügung: Mendelssohn rühmte im 119. Lit.-Brief[1] Lessings Übersetzung von Diderots „Theater"; auch der französische Autor selbst erhält dabei ein Lob. Hamann hatte Diderots Theaterbestrebungen durch Lindner kennen gelernt[2]; befreunden hatte er sich freilich anscheinend nicht mit ihnen können[3]. Sonnenfels endlich hatte in den „Briefen über die Wienerische Schaubühne" Stellen aus Diderots Abhandlung „Von der dramatischen Dichtkunst" zitiert[4].

Mit Lessing stimmte Herder in dem Urteil überein, Diderot habe eine ebenso starke als wohltätige Wirkung auf das deutsche Theaterwesen ausgeübt[5]. Lessings „Theater des Herrn Diderot" findet lobende Erwähnung[6]; aus der Vorrede des Übersetzers[7] wird gelegentlich einiges zitiert[8]. Aus den Werken Diderots übersetzte Herder auch selbst[9]; freilich folgt er dessen Ansichten keineswegs überall, wie schon sein Urteil über Seneca beweist[10].

Diderots Versuch, die Stände aufs Theater zu bringen[11], hat Herder so gut wie abgelehnt[12]; was den „Hausvater" zu einem trefflichen Stück mache, seien ganz andere Faktoren. Überhaupt dürfe man nicht übersehen, daß der vortreffliche Reformator der französischen Bühne auch seine Abwege habe. Letzten Endes sei Diderot doch mehr ein Mann von Scharfsinn und Verstand als Genie[13].

Trotz dieser kühnen Urteile hat sich Herder — die Beobachtung ist typisch für ihn — in mannigfachster, kaum zu überschätzender Weise von dem französischen Kritiker anregen und

[1] Teil 7, 45.
[2] Vgl. Hamann a. a. O. II, 426.
[3] Vgl. ebenda, ferner Kap. 3.
[4] Vgl. Sonnenfels a. a. O. 58.
[5] Vgl. XV, 497.
[6] Vgl. XV, 496.
[7] Vgl. Lessing a. a. O. VIII, 286/89.
[8] Vgl. XVIII, 187f.
[9] Vgl. den Brief Herders an seinen Verleger vom 2. 1 94 (siehe XVIII, 551 [Suphan]).
[10] Vgl. darüber das in Kap. 3 Gesagte.
[11] Vgl. Diderots „Theater" in Lessings Übersetzung, besonders I, 323ff.
[12] Vgl. auch II, 315/17.
[13] Vgl. auch XXXII, 233: „Philosophisches Theater: Diderot".

beeinflussen lassen. Schon oben wurde angemerkt, daß es der moralisierende Einschlag der Diderotschen Ästhetik ist, der, unabhängig von dem sonstigen Wechsel der Anschauungen, vorzüglich Herders Beifall gewann. Freilich drängte sich dieses moralisierende Element bei dem Franzosen niemals so aufdringlich hervor wie bei dem späteren Herder[1].

Im übrigen ist Diderots „Theater" vor allem für die jugendlichen dramaturgischen Fragmente Herders, insbesondere das Fragment „Haben wir eine französische Bühne?"[2] von denkbar größter Bedeutung gewesen. Alle dramatischen Probleme, die Herder dort anrührt, waren von Diderot bereits ausführlich behandelt worden, darüber hinaus eine beträchtliche Anzahl solcher, die erst später Herders Beachtung fanden. Insbesondere sind von Diderots Ausführungen folgende Gebiete für Herder wichtig geworden: die Erörterungen über Naturwahrheit[3] in der Poesie, über die Bedeutung von Pantomine und Mimik[4], über die wahre Größe der Alten[5], deren Simplizität[6], das Wesen der Regel[7], die Bemerkungen über Aristoteles[8], über die Verbindung von Poesie und Musik[9], über dichterische Einbildungskraft[10], über Kontrastierung von Charakteren[11], über Allgemeinheit und Individualisierung der Charaktere[12], über poetische Verzierungen[13], das über Aristophanes[14] und Terenz[15] Gesagte, die Auseinandersetzungen über die verschiedenen Gebiete des Dramas[16], die Ab-

[1] Vgl. über Moral und Dichtung in Diderots „Theater" Lessings Übersetzung von 1760: I, 182, 217 und besonders II, 240ff., 249/53..

[2] Vgl. Kap. 10 sowie zahlreiche andere Stellen dieses Buches.

[3] Vgl. Diderots „Theater" a. a. O. I, 198, 266, 270, 338; II, 293.

[4] Vgl. a. a. O. I, 203, 208, 213, 218, 240/41. 291; II, 439/62.

[5] Vgl. a. a. O. I, 233/34, 237, 248. 255.

[6] Vgl. a. a. O. I, 180ff.

[7] Vgl. a. a. O. I, 214; II, 329, 368.

[8] Vgl. a. a. O. II, 274ff.

[9] Vgl. a. a. O. I, 341.

[10] Vgl. a. a. O. II, 305f.

[11] Vgl. a. a. O. II, 350 bis 362.

[12] Vgl. a. a. O. I, 295.

[13] Vgl. a. a. O. II, 426.

[14] Vgl. a. a. O. II, 264.

[15] Vgl. a. a. O. II, 400.

[16] Vgl. a. a. O. II, 236.

arten der Komödie[1], die Gattung der Tragikomödie[2], das Eintreten für das bürgerliche Trauerspiel[3], endlich der Terminus „Theaterstreich"[4]. Eins der wenigen Urteile, in denen Herder vielleicht dem Franzosen nicht folgen mochte, war etwa das bewundernde Lob Corneilles[5]. —

Wir kehren zu Herders Kritik der Lessingschen Dramen zurück. Suchte Herder bei „Emilia Galotti" selbst unverkennbare Fehler zu verschleiern, in noch weit höherem Maße errang doch der „Nathan" seinen Beifall[6]. Sehr bezeichnend sind wiederum Art und Grund seines zustimmenden Urteils. Nichts irriger als die Annahme, die dramatische Komposition sei es gewesen, die ihn so ausnehmend beschäftigte. Wohl nimmt er oft Gelegenheit, auch dem Dramatiker und Theoretiker Lessing seinen Beifall zu bezeigen[7], aber ein inneres Verhältnis hat er zu diesen Dingen nicht. Ganz anders dagegen bei Lessings religionsphilosophischen Studien und Äußerungen. Hier spürt man wirklich die innere Interessiertheit Herders; der wenig umfangreiche Briefwechsel zwischen den beiden so ungleichen Männern behandelt fast ausschließlich theologisch-religionsphilosophische Fragen[8], und ausschließlich von dieser Seite her ist bei Herder

[1] Vgl. a. a. O. I, 280ff., 320ff., 327.

[2] Vgl. a. a. O. I, 287.

[3] Vgl. besonders a. a. O. I, 312.

[4] Vgl. a. a. O. I, 180ff. — Die entsprechenden Anschauungen Herders sind in anderen Zusammenhängen unserer Darstellung sämtlich behandelt worden.

[5] Vgl. a. a. O. II, 396ff.

[6] Vgl. etwa u. a. XV, 33, 34, 338, 503; XXIV, 71f.; XXIV, 581.

[7] Vgl. etwa XV, 342 69; ferner vor allem den Lessing-Aufsatz in den „Zerstreuten Blättern". (XV, 486/512, besonders 490. 497. 500.)

[8] Dramatische Dinge werden in dem Briefwechsel nur sehr wenig berührt; außer einigen Subskriptionsangelegenheiten über „Nathan" (vgl. Lessings Schriften a. a. O. XXI, 239 und XVIII, 302) nur ein kurzes, aber vielsagendes Lob Herders über den „Nathan". das ist alles. (Vgl. Lessings Schriften a. a. O. XXI, 258.) Über die Nathan-Subskriptionen und die begeisterte Aufnahme des Werkes vgl. auch Herder an Hamann a. a. O. 138 und 149. (1779). — Das theologische Interesse überwiegt in dem Herder-Lessingschen Briefwechsel weitaus; vgl. das Register der Briefe in Lessings Schriften a. a. O. XXI, Seite XXIV; vgl. auch Herder über seinen Briefwechsel mit Lessing in dem Brief an F. L. W. Meyer vom 1. 5. 95 (Erinnerungen an Meyer a. a. O. II, 9); siehe auch noch Carolinens „Erinnerungen" a. a. O. I, 129/30 über den Briefwechsel Herder-Lessing.

nun auch der „Nathan“ gesehen. Gerade in den Jahren des Erscheinens des Stückes entwickelte Herder ganz ähnliche Ideen wie Lessing im „Nathan“ in seinen „Theologischen Briefen“[1]. Wie sehr die Grundgedanken des Dramas dem Herderschen Empfinden entsprachen, erhellt am deutlichsten vielleicht aus der 3. Sammlung der „Christlichen Schriften“; der Gedanke der Toleranz wird dort, in ganz ähnlicher Weise wie bei Lessing mit Wärme vertreten[2]. Unter den Problemen, die das Humanitätsideal in sich begriff, interessierte Herder besonders das der Emanzipation der Juden. Er hat dieser Frage ein besonderes Kapitel im 7. Stück der „Adrastea“ gewidmet[3], und es ist ihre Behandlung durch Lessing, die ihn so ganz besonders für dessen „Nathan“ einnimmt. In Lessings Drama glaubt er eine billige Beurteilung und Darstellung des vielgeschmähten Judentums gefunden zu haben: ausdrücklich betont er, es sei Lessing gewesen, der das reine Gefühl der Juden für Ehre, ihre unbefangene Art zu urteilen, ihre schlichte Art, die Dinge anzusehen, ihre leidenschaftslose, sozusagen „gesetzliche“ Großmut, die Wohltätigkeit vieler edler Juden und viele andere überraschende Charakterzüge in seinem Lustspiel „Die Juden“ und vor allem in „Nathan dem Weisen“ zuerst dargestellt habe[4]. Das Interesse an diesen Dingen, nicht die dramatische Komposition, ist für Herders Urteil über das Stück ausschlaggebend. Ebendasselbe beweisen auch einige Verse aus dem großen Gedicht „Deutschlands Ehre“ von 1793. Herder veranstaltet dort eine Art Revue der deutschen Heroen aus Vergangenheit und Gegenwart. Gegen Schluß heißt es[5]:

„. . . Manche der Edlen möcht' ich nennen,
Lambert, Haller und Kleist und Nathan-Lessing.“

Aus dem Zusammenhang des Ganzen geht unzweifelhaft hervor, daß es der Verkünder des Humanitätsevangeliums, nicht der Dramatiker (Künstler) ist, den Herder hier preist. — Endlich sei angemerkt, daß „Nathan der Weise“, das Werk, um dessentwillen Herder Lessing den Namen eines „philosophischen Dichters“ zu-

---

[1] Vgl. Haym a. a. O. II, 133.
[2] Vgl. Haym a. a. O. II, vor allem 548.
[3] Vgl. XXIV, 61/75.
[4] XXIV, 71/72.
[5] Vgl. XXIX, 581.

erkennt[1], und das er gern mit der „Erziehung des Menschengeschlechtes" in Parallele stellt[2], das einzige Lessingsche Drama ist, aus dem Herder einmal eine längere Stelle zitiert hat[3].

Bei dieser Gelegenheit ein kurzes Wort über Herders Verhältnis zu Lessing, dem Dramatiker und Dramaturgen: die eingehenden Forschungen des Verfassers, deren positives Resultat in diesem Buche niedergelegt ist, haben ergeben, daß der Einfluß Lessings auf Herder in dramatischen Dingen ein ungleich geringerer ist, als gemeinhin angenommen wird. Daß freilich Herder, der auf anderen Gebieten, so dem des Epigramms, Lessing so mutvoll und erfolgreich zu widersprechen unternahm[4], gerade in spezifisch dramaturgischen Fragen in nichts über Lessings Standpunkt hinauszukommen vermochte, ist gewiß, und wer in diesem negativen Moment schon allein eine Abhängigkeit erblicken will, dem soll nicht widersprochen werden. Im übrigen aber lagen dramaturgische Probleme vom Zentralpunkt[5] des Herderschen Denkens viel zu weit entfernt, war überhaupt die gesamte Herdersche Denkweise viel zu verschieden von der Lessingschen. als daß wirklich ein nachhaltiger Einfluß Lessings in dramaturgischen Fragen möglich gewesen wäre. Nach den Resultaten des Verfassers ist der Lessingsche Einfluß kaum größer als der Mendelssohns, Jacquets, Brumoys, Homes, Browns. Herders Behandlung der Shakespeare-Frage ist alles andere als eine geradlinige Fortsetzung der Hamburgischen Dramaturgie; ein und dasselbe Problem kann von zwei Beurteilern kaum verschiedener angefaßt werden als die Shakespeare-Frage von Lessing und Herder; zudem treten Einflüsse der englischen Ästhetik dem Lessingschen in hochbedeutsamer Weise zur Seite. Am hervorstechendsten ist die Einwirkung Lessingischer Ideen noch im Urteil über die dramatische Kunst der Franzosen, aber

---

[1] Vgl. XV, 338.

[2] Vgl. XV, 33.

[3] Vgl. XV, 503, wo „Nathan" II, 5 zitiert ist. — Im Gegensatz zu Schillers Dramen und Goethes Theater-Praxis äußerte sich Herder über Weimarer Nathan-Aufführungen anerkennend; freilich wird sein Beifall wohl mehr dem Stück als der Aufführung gegolten haben. (Vgl. Düntzer C, III, 201.)

[4] Vgl. XV, 209_{109} und 338_{109}.

[5] Vgl. Kap. 12.

selbst hier ist, stärker als bisher geschehen, auf das schon bei Home und Lady Montagu Gesagte zu verweisen. Was die antike tragische Kunst anlangt, so tritt Lessings Einwirkung fast völlig zurück, und die Frage der Aristotelischen Theorie zeigt wieder in voller Deutlichkeit die so ungemein verschiedene Denkweise der beiden Vorklassiker. Endlich die breitere Grundlegung der Herderschen Äußerungen zum Drama: sie bildete sich viel mehr unter dem Einflusse Jacquets, Browns u. a., am allerwenigsten fast unter dem Lessings; die eigentlich technisch-dramatischen Leistungen Lessings in Theorie wie in Praxis blieben für den künstlerisch wenig produktiven Herder völlig fruchtlos[1].

Zurück zu Herders dramaturgischer Kritik; abschließend ein Wort über seine Würdigung des indischen Dramas „Sakontala“. Ein Referat der Herderschen Ausführungen hat schon Haym[2] gegeben; hier nur einige Bemerkungen über das Besondere des Herderschen Interesses an Kalidasas Stück. Zweimal hat sich Herder über die „Sakontala“ ausgesprochen: 1794 in der 4. Sammlung der „Zerstreuten Blätter“[3] und 1803 in der Vorrede zur 2. Auflage der deutschen Übersetzung von Forster[4]. Die drei dem Drama gewidmeten Briefe in den „Zerstreuten Blättern“ tragen wenigstens zum Teil dramaturgischen Charakter, wiewohl die Vergleichung mit der Theorie des Aristoteles — um die sich Herder bei weit näher liegenden Anlässen bekanntlich nicht eben viel bekümmerte[5] — mehr wie ein burlesker Einfall als wie eine ernsthafte Kritik anmutet; nur, um zu fragen, ob Aristoteles auf Kalidasa auch „gehörig Rücksicht genommen“ [!], wird sie von Herder angestellt, nicht, um das Drama wirklich nach den Regeln des griechischen Philosophen zu messen. Die dramatische

---

[1] Für Herders Urteil über Lessing sei verwiesen auf: Herders Werke XV, 486/512 (Lessing-Aufsatz), wo fast sämtliche dramaturgischen Schriften Lessings lobend erwähnt sind; für die „Theatralische Bibliothek“ siehe außer XV, 494 auch Düntzer C, II, 290 Mitte. Siehe ferner: XVI, 368/69; VII, Seite XXVII (Suphan); VII, 78 (Suphan); vgl. auch Haym a. a. O., an zahlreichen Stellen, besonders II, 579, 601.

[2] a. a. O. II, 455/57.

[3] XVI, 84/104.

[4] XXIV, 576ff.

[5] Vgl. Kap. 7.

Komposition war es auch hier nicht, die den Kritiker anzog[1], vielmehr eine Reihe ganz anderer Momente, die mehr als in jenen Briefen in der kürzeren Vorrede von 1803 zu Tage treten. Zunächst war das Drama als poetisches Erzeugnis eines fremden, außereuropäischen Volkes aufs höchste geeignet, Herders universalhistorischen Sinn zu reizen. Daß man „Sakontala" „im indischen, nicht europäischen Geist . . . lesen" müsse, hat er denn auch gebührend hervorgehoben[2]. Der unserem Denken weniger naheliegende Glaube an Seelenwanderung ist eins von den Momenten, das ihn fesselt. Aufmerksam hat er beobachtet[3], wie Sakontala von ihrem Reh „einen fast zärtlicheren Abschied als von ihren Gespielen" nimmt. Alle Völker, so erklärt er nun, die an Seelenwanderung glauben, bezeigen ein besonderes Mitgefühl mit Tieren, ja, eine Hochachtung gegen einige derselben, weit über den Menschen hinaus. „Wie hoch steht die Kuh, der Elefant in der Denkart eines Hindus! Dies oder jenes Jagdtier in der Vorstellungsweise eines Jagdvolkes!"[4] Ja, um die Denkart, die zum Glauben an eine Metapsychose geneigt macht, zu veranschaulichen, zitiert Herder eine ganze Szene aus Kalidasas Drama[5] — ein untrügliches Zeichen, daß er dieses viel mehr als kulturhistorisches Dokument denn als dramatisches Kunstwerk betrachtet. Jedes Zweifels über die besondere Art des Herderschen Interesses aber entheben uns einige Bemerkungen, die dieser in seiner Vorrede

[1] Von der dramatischen Komposition dürfte Herder noch am meisten die Rolle interessiert haben, die der Fluch Durvasas in dem Stück spielt. Dieser fungiert als transzendentes Schicksal, in ähnlicher Weise wie Herder in diesen Jahren aller dramatischen Kunst einen immanenten Schicksalsbegriff zu vindizieren suchte, nur freilich noch roher und äußerlicher.

[2] Vgl. XXIV, 577. — Schon 1787 beginnt Herders Beschäftigung mit indischer Poesie, offenbar angeregt durch Forster, der ihm damals einen Besuch abstattete. (Vgl. Erinnerungen an F. L. W. Meyer a. a. O. I, 170). Im Dezember 1787 schreibt Herder an F. L. W. Meyer, daß er auf alles Poetische und Märchenhafte vom Ganges bis Nil „äußerst begierig" sei. und erbittet sich von ihm die Memoiren der Ostindischen Gesellschaft von Calcutta. (Erinnerungen an Meyer a. a. O. I, 169). — In seiner Begeisterung für „Sakontala" schickt Herder das Stück auch an Knebel, der sich freudig überrascht bedankt. (Vgl. Düntzer C. III. 236).

[3] Vgl. XVI, 345.

[4] Vgl. XVI, 345.

[5] Vgl. XVI. 359/62.

zu Maiers „Kulturgeschichte der Völker“ macht[1]. Herder sagt: Ein großes Interesse bietet für „die Kulturgeschichte der Menschheit jene sanfte Nation, die Erfinderin keiner schädlichen und so vieler nutzbaren Künste, die Hindu. Alles, was uns unter ihren Himmel versetzt, hat die Zauberkraft in sich, daß es uns sittsamer macht und milder. Die Zusammenstellungen des Verfassers . . . verweilen . . . sanft bei ihnen; und da Sakontala leider bisher die einzige Probe eines ihrer vollendeten Geisteswerke geblieben, das uns statt der übrigen gelten muß, so verweilt man auch an ihr gern, wenn man sie gleich schon kannte. Gebe die nächste Zeit uns mehr Sakontalas, die schönsten Beiträge zur Kulturgeschichte der Völker.“[2]

In diesen Worten liegt bereits angedeutet, welches kulturhistorische Moment im besonderen es ist, das Herder in der „Sakontala“ wahrnimmt: der humanistische Gehalt ist es, der ihn fesselt. Tatsächlich berühren sich Herders Humanitätsideen eng „mit der schönen, zart- und hochentwickelten Menschlichkeit, die das Drama in reichem Maße zeigt“[3]; wenn Herder sagt: „Ich zweifle, ob menschlich zartere und zugleich vornehmere Ideen innerhalb unseres Erdenweltalls können gedacht werden, als diese königliche Würde, diese Natur und Liebe, Indiens Heiligtümer“[4], so ist damit ausgesprochen, von welcher Seite her er zu dem indischen Drama ein inneres Verhältnis besaß. Deutlich erhellt dies auch aus dem Briefwechsel mit Forster, dem Übersetzer des Stückes. Das Menschliche, Zarte, Vornehme, Reine, mit einem Worte: das Humanitäre ist es, das von Herder wie von Forster wiederholt betont wird. Forster schreibt an den Freund: „Wie freut es mich, liebster Herder, daß meine Pflegetochter „Sakontala“ Ihnen so das Herz gestohlen hat! Sie hat aber auch das Siegel der Humanität an der Stirne, und auf Ihre Freude an ihr, wenn ich auch sonst wenig errechnen kann, rechnete ich mit Zuversicht von dem Augenblick an, da ich das

---

[1] XX, 343/44.

[2] Interessant für seine Auffassung der „Sakontala“ ist auch der Zusammenhang, in den Herder das Stück stellt; er ist ganz kulturhistorisch, völlig undramatisch; siehe XVI, bes. S. 5 (Vorrede).

[3] Vgl. Volkelt, Ästhetik des Tragischen, 3. Aufl., 459.

[4] XXIV, 578.

Buch in meine Hände bekam."[1] Derselbe Ton klingt uns auch aus den Worten Herders entgegen: „... Die Götterverehrung, die man dem Könige erweiset[2], ... wird man sich gefallen lassen, weil ... hier aus den höchsten Schönheiten des Dramas entsprungen. Dahin gehört der Anstand des Königs im Haine sowohl als im Palast, in der Liebe sowohl als in seinen Geschäften. ... Ein Fluch hat ihm ... sein Gedächtnis geraubet; und auch diesen Fehl büßet er eben so edel als schmerzlich ... Auf der anderen Seite Sakontala, das Kind der Natur, aufgeblüht in reinstem Äther. Wald und Blumen, die geheiligte Einsamkeit, sind das umzäunte Paradies, worinnen diese unbekannte Hochgeborene als eine Blume, verborgen und ungestört, sich entfaltet, ihre unschuldige Seele gebildet und gepflegt von der Hand der Weisheit ihres Pflegevaters; — und für wen? für den edelsten Mann; er, der hochverehrte, angebetete König — sie, die von der ganzen Natur gefeierte weibliche Unschuld und Liebe. — Ich zweifle, ob menschlich zartere und vornehmere Ideen ... können gedacht werden. ..."[3]

Nicht minder deutlich ist schließlich die humanisierende Auffassung in dem Gedicht „Indien"[4], ebenso in dem Geleitwort, das Herder der 4. Sammlung der „Zerstreuten Blätter" mitgab[5]:

„Geht ihr Blätter und seid dem Patriarchen der Dichter,
Unserm Bramanen und unserm Sadi, was er euch wünschet.
Aber vor allem seid dem Guten, dem Freunde der Menschen
Ein sibyllinisches Blatt von seiner unsterblichen Wirkung."

Der Humanitätsgedanke, der in den Blättern herrschen soll, ist unverkennbar, dagegen nicht die Spur einer Hindeutung auf Dramatisches.

---

[1] Vgl. Düntzer A, II, 421.

[2] Dies und das Folgende bezieht sich auf den Inhalt der „Sakontala".

[3] Vgl. XXIV, 577/78. Ähnliche Stellen siehe auch schon XVI, vor allem 86. — Das „Zarte des indischen Dramas" zog auch den Orientalisten Eichhorn an; über das „Ganze", also doch über die dramatische Komposition, erwartete er von Herders Aufsatz in den „Zerstreuten Blättern" Aufschluß; er dürfte sich schwer enttäuscht gesehen haben! (Vgl. Düntzer C, II, 303).

[4] XXIX, 665.

[5] XXIX, 699.

Die Auffassung der „Sakontala“ als etwas Zarten, Unschuldigen, Humanitären spricht endlich auch aus dem kurzen Epigramm von 1791 an die Gräfin Baudissin[1]:

„Ihre Schwester suchte Sakontala, sie, die die Unschuld
Liebt und die zarte Natur, Holde, sie fand sie in dir.“

Kapitel 11.

Dramaturgische Einzelprobleme.

1. Dramatische Illusion.

„Kein Dichter, insonderheit kein dramatischer Dichter, sagt Herder einmal[2], verdient seinen Namen, der uns nicht auf eine Zeit zu Einwohnern seiner Welt, nach seiner, nicht nach unserer Uhr machen könnte.“ Das künstlerische Mittel, durch das uns der Dichter in seinen Bann zwingt, ist die Illusion, das Werkzeug, mit dem er diese hervorruft, seine Einbildungskraft: beide sind nur die zwei Seiten, die objektive und die subjektive, ein und desselben Wesens. Über beide in ihrer speziellen Beziehung auf die dramatische Kunst hat sich Herder verschiedentlich geäußert. Zunächst über die Einbildungskraft: In „Erkennen und Empfinden“ von 1775 setzt er auseinander: Einbildungskraft wird das genannt, was man gewöhnlich als das ureigenste Besitztum des Dichters bezeichnet; indes sollte man ihren Bereich viel weiter fassen; keine Wissenschaft, kein Genie oder Charakter ist ohne Einbildungskraft; in jedem modifiziert sie sich anders, immer aber unter den beiden Hauptklassen der Innigkeit und Ausbreitung[3]. Selbst unter den Dichtern erstreckt sich die Einbildungskraft bei jedem auf ein anderes Gebiet; bei dem einen

[1] XXIX, 701.

[2] XXI, 149.

[3] An anderer Stelle (VIII, 319 Z. 3 v. u.) sagt Herder in ähnlicher Weise: „Wir können an der Einbildungskraft also wieder Innigkeit und Umfang unterscheiden; die Lichtbrechungen bleiben unendlich in allen Wissenschaften und Künsten.“

zeigt sie sich in kühnen Wendungen der Sprache, bei dem andern in der Darstellung von Situationen, bei dem dritten in der Zeichnung der Charaktere. In einer einzigen Metapher kann mehr Dichtkraft liegen als in einer ganzen Hermanniade. Die Krone aller aber sind die episch-dramatischen Dichter, die Herder bezeichnender Weise als Schöpfer auffaßt. Die epische Illusion nun wiederum von der dramatischen im einzelnen zu unterscheiden, soweit ist Herder nicht gekommen; er stellt diesen Unterschied nur als Tatsache fest: „. . . Homer und Shakespeare, Dante und Klopstock, wie verschieden ihre Einbildung nach dem, was sie fasset und wie sie's fassete!“[1] — Weitere Äußerungen finden wir in der „Kalligone“; in einem — freilich nur scheinbaren — Gegensatz zu Kant, den er völlig mißversteht, betont hier Herder, der Dichter dürfe die Einbildungskraft nicht zu leerer Spielerei mißbrauchen. Zum Beweise hierfür wie zur Demonstrierung der gewaltigen Einbildungskraft Shakespeares, mit der dieser ein ungeheures Welt- und Naturtheater schaffe, zitiert Herder Worte des Theseus aus dem Sommernachtstraum:

„Ich glaubte nie an diese Feenpossen
Und Fabelein. Verliebte und Verrückte
Sind beide von so brausendem Gehirn,
So bildungsreicher Phantasie, die wahrnimmt,
Was nie die kühlere Vernunft begreift.
Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
Blitz' auf zum Himmel, blitz' zur Erd' hinab,
Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz.
So gaukelt die gewalt'ge Einbildung.

Worauf Hippolyta, gleichfalls dramatisch, antwortet:

Doch diese ganze Nachtbegebenheit
Und ihrer aller Sinn zugleich verwandelt,
Bezeugen mehr als Spiel der Einbildung.
Es wird daraus ein Ganzes voll Bestand,
Doch seltsam immer noch und wundervoll.“

[1] VIII, 319.

Daß die Einbildungskraft des Dichters, vor allem des Dramatikers so gewaltig sein muß, daß sich ihm der Leser willenlos unterwirft und von ihm führen läßt, wohin er will, hat Herder bei seinen apotheosischen Äußerungen über Shakespeare oft betont; noch in der „Kalligone" heißt es: „Dem . . . Dichter folge ich willig, wohin er mich führet; ich sehe, höre, glaube, was er mich sehen, hören, glauben macht."[1] Schon Young hatte sich in ähnlicher Weise vernehmen lassen: „Wenn ein Original, das ebenso vollkommen als neu ist, außer dem Erstaunen noch Bewunderung verursacht, dann sind wir in der Gewalt des Skribenten; auf den hohen Flügeln seiner Einbildungskraft werden wir von Britannien nach Italien, von einer Himmelsgegend zur anderen, von einer Freude in die andere versetzt; wir bleiben nirgends stehen; wir denken nicht mehr selbst, bis der Zauberer seine Feder niederleget"[2], . . „In dem bezauberten Lande der Einbildungskraft kann das Genie wild umherschweifen."[3]

Wiederholt fordert Herder, der Dichter müsse seine Einbildungskraft in der Weise betätigen, daß nur die dem Zuschauer vermöge der Illusion vorgestellten Personen zu sprechen schienen, er selbst dagegen ganz hinter seinem Werke zurücktrete; so erklärt er in der Beilage zum 1. Stück der „Adrastea", der Dichter jeder Gattung, in welcher Charaktere sprechen und handeln, von Aesop bis Homer und Sophokles, müsse sich in jeden dieser Charaktere setzen, ihn sprechen und handeln lassen, sich selbst aber vergessen und verleugnen[4].

Schon verschiedene andere Kritiker hatten die gleiche Forderung erhoben; vgl. etwa Brumoy a. a. O. S. IX: „. . . *S'il me trompe avec beaucoup d'art, sans que cet art paraisse . . .*" Noch deutlicher LXIV: „*Le poète ne parle point, se doit être oublié . . .*"; ebenso bemerkt Young, in Shakespeare verliere man den Dichter ganz aus dem Gesicht; er sei ganz hinter seiner Venus verborgen und man denke nicht weiter an ihn, bis der Vorhang zufalle[5]. In derselben Richtung lag es, wenn Mendelssohn im 66. Lit.-Brief[6]

[1] XXII, 154.
[2] a. a. O. 18.
[3] a. a. O. 36.
[4] XXIII, 89.
[5] a. a. O. 78.
[6] Teil 4. 289.

fordert, der Dichter müsse die Illusion so weit treiben, daß wir die Sache selbst und nicht die Nachahmung zu sehen glauben. Nur alsdann könne der Künstler seiner Nachahmung einen Teil der Bewunderung versprechen, die der Sache selbst in der Natur zukomme. Zur Erreichung dieses Zwecks kann nach Mendelssohns Ansicht nur die Erregung der Leidenschaften dienen; Genaueres über die Technik der dramatischen Illusion weiß er nicht zu sagen. Schließlich sei auf Lady Montagus Shakespeare-Essay verwiesen, wo es heißt: Im Drama „muß weder die Kunst noch der Künstler sichtbar werden, denn so oft wir an den Dichter zurückdenken, so oft wird unsere Sympathie mit der Handlung, die auf der Bühne vorgeht, aufgehalten.“[1] ... „Wir haben schon angemerkt, daß wir desto weniger von der Handlung selbst gerührt werden, je mehr man uns von der Bühne auf den Dichter zurückführt.“[2]

Von dem Wesen der dramatischen Illusion selbst nun ist an verschiedenen Stellen der „Kalligone“ die Rede. „Die dramatische Vorstellung, so ist Herders Meinung, unterhält sie mich bloß als Spiel, oder schafft dem Verstande spielend einige Nahrung, so hat sie gewiß den ihr eigentümlichen dramatischen Zweck verfehlt. Vergessen soll ich mich selbst, vergessen sogar meine Zeit und meinen Raum, auf den Flügeln der Dichtkunst in die dramatische Handlung, in ihre Zeit, ihren Raum getragen. Von Dekorationen hängt dieser Tausch nicht ab; denn historisch vergesse ich nicht, daß ich vor einem Brettergerüst stehe, und es wird lächerlich, wenn mich das französische Trauerspiel durch Kunstgriffe und Worte selbst daran erinnert, daß ich nicht davor stehe, sondern hier oder dort zu sein belieben werde. Aus der Macht der Handlung, geistig also, muß ich da sein, wo der Dichter mich sein läßt; meine Einbildungskraft, meine Empfindung, nicht meine Person steht ihm zu Dienst; was wollte er mit dieser? Legte er's auf eine andere Täuschung an, wollte er mich z. B. um meinen Verstand bringen, daß ich ihm glauben soll, was nach seiner eigenen Darstellung nicht zu glauben ist; sänge er mir Empfindungen, die mich jeden Augenblick erinnern, daß keine Wahrheit in ihnen, sondern alles nur Spiel sei, so gebe ich meinen Be-

[1] a. a. O. 31.
[2] a. a. O. 36.

griffen zuerst dadurch Leben, daß ich sein Spiel für Pfuscherei, seine Dichtkunst für eine Unkunst erkläre, die nicht kann, was sie will, und nicht weiß, was sie soll."[1] — Freilich spricht Herder hier wie sonst mehr von der Wirkung der dramatischen Illusion als von ihrem Wesen, und vor allem vermißt man eine scharfe Abgrenzung der dramatischen Illusion gegen die der anderen Dichtarten. Daß die dramatische Illusion die höchstgesteigerte ist, hat er indes nicht verkannt: „Vorzüglich vor allem, sagt er, zeigt die dramatische Form das Innig-Wahre der Dichtkunst, deren höchste, vielartigste, konzentrierteste Darstellung eben sie ist. Sie gibt Schauspiele, in denen der Sage nach alles, der Wahrheit nach für Ohr und Seele nichts gespielt, alles gehandelt, motiviert sein muß; das wollen die Worte Aktion, Akt, Drama (Handlung), Performance u. f. sagen; sie fodern es unerbittlich. Wer auf diesem Schaugerüst mit den Ideen unserer Einbildungskraft oder unseren Empfindungen spielen zu dürfen glaubt, wer als Kritiker spielend urteilt, der ist des hölzernen Pulcinella selbst nicht wert; denn auch dieser meint es, wenn Puppe an Puppe klappt, sehr ernsthaft."[2] — Auch hier fehlt freilich eine klare Begriffsbestimmung des Spezifischen der dramatischen Illusion[3]. Nur ein einziges Mal in den Werken hat Herder einen Anlauf zu einer solchen Unterscheidung genommen; es ist dies schon 1766 in einem der zurückgelegten Stücke, die zur dritten Fragmenten-Sammlung gehörten; im Gegensatz zu der gewöhnlichen „dichterischen Illusion" und der „sensitiven Illusion" bei einem vortrefflichen Gedicht nimmt er hier eine besondere „sinnliche" oder „sensuelle" Illusion für das Drama in Anspruch[4]. Diesen Ansatz zu der hier getroffenen Unterscheidung hat Herder später nicht ein einziges Mal wieder aufgegriffen, geschweige denn fortgebildet; schon deshalb dürfte man zweifeln ob der Gedanke ein eigenes Geistesprodukt Herders ist. Tatsächlich ist dies nicht der Fall, vielmehr stammt die Unterscheidung zwischen „sensitiv" und „sensuell" bekanntlich von

[1] XXII, 155.

[2] XXII, 152.

[3] Die Klarheit und Objektivität der Untersuchung leidet hier überdies noch durch die fortwährende gehässig-subjektive Polemik gegen Kant.

[4] II, 241.

Baumgarten, der nach dem Vorbild Du Bos' beides streng unterschieden hatte[1]. Daß Herder mit seiner einmaligen Differenzierung schwerlich hinreichend feste Begriffe verband, beweisen so nichtssagende Äußerungen wie etwa eine Stelle aus dem 1. Kritischen Wäldchen[2]; wir hören, was wir in allgemeiner Form schon zur Genüge kennen, daß auch bei den verschiedenen dichterischen Illusionsarten alles innerhalb seiner Grenzen, aus seinen Mitteln und nach seinem Zwecke beurteilt werden müsse. Aber wieder bleiben diese großsprecherischen Worte nur ein frommer Wunsch; Herders Bestimmungen sind rein negativ; bei allen Dichtarten, sagt er, ist der Hauptzweck poetische Täuschung, bei allen aber auf verschiedene Weise. Die hohe wunderbare Illusion, zu der mich die Epopöe bezaubert, ist nicht die kleine süße Empfindung, mit der mich das anakreontische Lied beseelt, noch der tragische Affekt[3], in den mich das Trauerspiel versetzt — indes arbeitet jedes auf seine Täuschung, nach seiner Art, mit seinen Mitteln, etwas im vollkommensten Grade darzustellen. — Man sieht, wie sich Herder im Zirkelschluß bewegt und über Selbstverständlichkeiten nicht hinauszukommen vermag. Nicht um das Geringste ergiebiger sind die Ausführungen im Kapitel „Nachahmung und Illusion" des 4. Kritischen Wäldchens[4], das gleichwohl gewöhnlich als der Hauptniederschlag der Herderschen Anschauungen über dieses Gebiet angesehen worden ist.

An Gelegenheiten, das Unterschiedliche der einzelnen Illusionsarten näher zu beleuchten, hätte es nicht gefehlt; aber jedes Mal wich Herder einer solchen Untersuchung geflissentlich aus, so etwa in „Bild, Dichtung und Fabel", wo wir an Stelle der zu erwartenden Darstellung der Unterschiede der einzelnen Dichtarten mit Bedauern die verlegene Redensart vernehmen: „Es

[1] Vgl. etwa die „Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus . . ." (1735). Siehe dort etwa § III (Seite 6): „Repraesentationes per partem facultatis cognoscitivae inferiorem comparatae sint sensitivae." Dagegen: § XXIV (Seite 13): „Repraesentationes mutationum repraesentantis praesentium sunt sensuales, eaeque sensitivae § 3 adeoque poeticae . . ." Vgl. auch § XXXI.

[2] III, 153ff.

[3] Über den „Affekt" als Inbegriff der tragischen Vollkommenheit siehe auch XXXII, 143 oben.

[4] IV, 194.

würde uns zu weit führen, wenn wir uns nach Angabe dieses Ursprungs der Dichtkunst auf jede Gattung derselben einlassen und ihre Entstehungsart untersuchen wollten."[1] Nur „drei oder vier Worte" will Herder dem interessanten Thema vergönnen, und so bekommen wir denn weiter nichts als eine Wiederholung der hinlänglich bekannten Wortumschreibung von Lyrik, Epik und Dramatik.

Freilich, wenn uns eine nebenher gemachte Bemerkung einmal ahnen läßt, wie eine nähere Darstellung der dramatischen Illusion etwa ausgefallen wäre, so sind wir gewiß leichter bereit, auf eine solche zu verzichten. Ein schwerer, das Moment der Illusion betreffender Fehler ist Herder in dem Kapitel „Von der Äsopischen Fabel" in der eben erwähnten Abhandlung über „Bild, Dichtung und Fabel" unterlaufen; um die Einführung allegorischer Wesen, wie des personifizierten Verstandes, der Phantasie, des Neides, des Glücks, des Schicksals usw. zu rechtfertigen, bedient sich Herder folgender Argumentation: Niemand, so meint er, kann es an einem Fabulisten tadeln, wenn er den Tod, den Genius des Schlafs, den Schutzgeist des Menschen, oder eine Fee, eine Nymphe, eine Najade handelnd einführt; genug, wenn sie in ihrem Charakter handeln und sich in ihrer Wirklichkeit darstellen. „Denn getraueten sich die Alten Götter und den Tod, oder Shakespeare Gespenster und Schatten sogar auf den dramatischen Schauplatz zu bringen, wie sollte es nicht möglich sein, daß der Fabeldichter einen Geist oder eine erdichtete Wortgestalt auf den viel engeren Schauplatz seiner Dichtung zaubere und ihm so viel treffende Anschaulichkeit gebe, daß diesen Augenblick niemand an seinem Dasein zweifelt?" Es ist klar, daß Herder hier zwei völlig verschiedene, ja fast entgegengesetzte Dinge durcheinander geraten sind. Kaum ist ein größerer Kontrast denkbar als das Leblose, Tote, Stilisierte, Metaphorische einer allegorischen Figur und die Leibhaftigkeit, das tatsächliche Erscheinen eines Gespenstes, zumal eines Shakespeareschen. Die Einführung eines Gespenstes ist der höchste Punkt aller denkbaren Illusion; das *punctum saliens*, das, was uns packt, ist gerade das Wirklichwerden des sonst für unwirklich Gehaltenen. Bei der allegorischen Figur dagegen kann man fast von einer Rück-Illusion sprechen;

[1] XV, 538.

das Wesentliche ist hier das Ertöten alles Wirklichen, das Hineinführen ins Unwirkliche, Schematische, das Personifizieren des Unpersönlichen. Gewiß also, daß nichts irriger ist, als von der Berechtigung des einen auf die Berechtigung des anderen zu schließen.

Den hier ausgesprochenen Gegensatz zwischen dem Charakter der Allegorie und dem des Dramas hat Herder an anderer Stelle selbst voll und ganz erkannt. In der „Kalligone" ist es, wo das allegorische Drama die schärfste Ablehnung erfährt[1]. In anderen Kunstarten, so entwickelt Herder, können Allegorien unter Umständen von poetischem Wert sein; sogleich aber ändert sich das Bild, soll das Dichtwerk vorstellbar sein[2]. Ein allegorisches Drama ist das kälteste Schattenspiel, worin mit fortgehendem Widerspruch Nichtigkeiten sprechen, Nichtigkeiten handeln[3]. Im Drama tritt der Dichter unter das Gesetz eines anderen klareren Sinns, des Gesichts, und muß ihm gehorchen. Widriger ist nichts, als wenn allegorische Personen unter Lebenden umherwandeln, so daß man nicht weiß, ob man mit einem Menschen oder mit einem Dämon spricht, ob man wirklich Geschehenes oder Traumbilder vor sich sieht[4].

Es ist also der Standpunkt der Illusion, von dem aus Herder Allegorie im Drama ablehnt; er hat damit in selten glücklicher Weise den Kern der Frage getroffen, wie überhaupt seine zwar nicht allzu ausführlichen Bemerkungen über dieses Thema zu dem Besten gehören, was er auf dramaturgischem Gebiet zu leisten vermochte. Man erkennt leicht, daß es auch hier wieder die Eigenart seiner Begabung ist, die ihn zu seiner Erkenntnis befähigte. Herders Sinn für ursprüngliche, unmittelbar auf die Empfindung wirkende Poesie, sein Streben nach unbedingter Lebenswahrheit ließen ihn das Undramatische eines allegorischen Spiels erkennen; gibt es doch kaum etwas, das so ausschließlich das Medium des reflek-

---

[1] Daß Herders praktische dramatische Tätigkeit mit dieser Anschauung im Widerspruch steht, ist bekannt.

[2] XXII, 326.

[3] Ähnlich XXIII, 323, wo Herder Allegorien auf dem Theater als halbwaches Träumen bezeichnet.

[4] Vgl. XXII, 325.

tierenden Verstandes benötigt, um zur Wirkung zu gelangen, als die Allegorie[1].

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß Herder unter dem Gesichtspunkt der Illusion einige gute Bemerkungen über das Unterschiedliche der drei Einheiten im antiken und modernen Drama gelungen sind. Ihr Gehalt ist uns schon aus Kapitel 3 bekannt. Das griechische Drama, so setzt Herder in der Rezension von Sulzers Wörterbuch auseinander, entstand aus dem Chor und war gleichsam Gemälde; da war also das Eine der Szenen so wenig zu verlieren, als es gesucht werden durfte; eigentliche Aufzüge hat die griechische Bühne nie gehabt, weil eben der Chor alles band und ursprünglich alles war. Von ganz anderer Art sind die Regeln über Verbindung von Raum und Zeit im modernen Drama; die theatralische Illusion ist es, die das sklavische Festhalten an der platten Wirklichkeit völlig „verschlingt"; vermöge dieser wird uns eine andere Zeit, Ort, Verbindung vom Dichter gleichsam aufgezaubert[2]. — Auf die Einflüsse Jacquets, Homes usw. in diesen Fragen ist schon früher hingewiesen worden.

Herders Äußerungen zur Frage der dramatischen Illusion sind weder sehr umfangreich noch sehr fruchtbar. Freilich ist dies kein besonderer Mangel Herders, vielmehr ist hervorzuheben, daß in jener Zeit die Erörterung über dieses ästhetische Problem eben erst eingesetzt hatte. Immerhin finden sich in der zeitgenössischen Literatur schon vereinzelte Hinweise darauf; zwei derselben dürften nicht ohne Wirkung auf unseren Kritiker gewesen sein, die Hamanns und Homes[3]. Die Hamannschen sind von beiden die weitaus unbedeuteren; sie erheben sich kaum über ziemlich selbstverständliche Gemeinplätze; trotzdem dürften sie Herder immerhin Anregung geboten haben, einmal weil sie sich größten Teils in der bei diesem so beliebten „*Aesthetica in nuce*" finden, und andererseits, weil sie in bombastischem Tone

[1] Kurze, nicht eben vielsagende Bemerkungen über die Verschiedenheiten der Allegorie in den einzelnen Gattungen der Poesie macht Herder in der Abhandlung über „Bild, Dichtung und Fabel"; siehe XV, vor allem $529_{101, 102}$. Den gleichen Fehler zu großer Allgemeinheit hat er früher selbst an Sulzer gerügt. Vgl. V, 389/90.

[2] V, 393/94.

[3] Daß „die Illusion des Dramas weit stärker ist als die einer bloßen Erzählung", bemerkt auch Lessing a. a. O. IX, 353.

vorgetragen sind. Zunächst handelt es sich um Hamanns nicht anders als großsprecherisch[1] zu nennenden Protest gegen die ungenügende Unterscheidung des Dramatischen und des Romanhaften im 10. Teil der Lit.-Briefe[2], bei dem aber der Kritiker in nichts über den Standpunkt des Kritisierten hinauskommt[3]. Der Satz in der „*Aesthetica in nuce*": „Die Schöpfung des Schauplatzes verhält sich zur Schöpfung des Menschen, wie die epische zur dramatischen Dichtkunst; jene geschah durchs Wort, die letzte durch Handlung"[4] enthält ungefähr alles, was Hamann zu sagen vermag[5].

Bedeutsamer, wenn auch ebenso gering an Umfang, sind Homes Auslassungen. Er hat es mit aller Klarheit ausgesprochen, daß die dramatische Illusion die dichterisch höchste ist[6]: „Unter allen Mitteln, einen Eindruck von idealer Gegenwart zu machen, sagt er, ist die theatralische Vorstellung das mächtigste."[7] Ebenso: „Es ist oben bemerkt worden, daß unsere Leidenschaften, insbesondere diejenigen, die von der sympathetischen Art sind, einen Fortgang von Eindrücken erfordern; und aus dieser Ursache hat das Lesen und noch weit mehr die theatralische Vorstellung einen großen Vorteil, indem sie die Eindrücke unaufhörlich wiederholen können."[8]

---

[1] An anderer Stelle (a. a. O. 426; „Fünf Hirtenbriefe über das Schuldrama") gibt Hamann dagegen zu, daß er in dramatischen Dingen „sehr unerfahren" ist — ohne Zweifel eine sehr zutreffende Selbsterkenntnis!

[2] „Abelardi Virbii Chimärische Einfälle über den zehnten Teil der Briefe, die neueste Literatur betreffend." (a. a. O. II, 185.)

[3] a. a. O. II, 290.

[4] a. a. O. II, 264.

[5] Höchstens wäre noch zu erwähnen, daß er die Wichtigkeit einer guten Dialogführung für den dramatischen Dichter betont hat. (a. a. O. I, 196.)

[6] Es sei daran erinnert, daß diese Voranstellung des Dramas vor andere Dichtarten damals noch keineswegs wie heute zu den Selbstverständlichkeiten gehörte, vielmehr eben erst in Aufnahme kam. (Vgl. Franz Muncker, Wandlungen in den Anschauungen über Poesie während der zwei letzten Jahrhunderte. S. 6f.)

[7] a. a. O. I, 136.

[8] a. a. O. I, 137. — Während diese Anschauungen Homes über dramatische Illusion von Einfluß auf Herder gewesen sein mögen, sind Herders Äußerungen über Allegorie im Drama von Home völlig unabhängig. (Homes Ansichten siehe a. a. O. III, 137ff.)

Damit wäre u. E. das Thema „Dramatische Illusion“ bei Herder erschöpft; einige Ausführungen eines modernen Ästhetikers nötigen uns jedoch noch zu einer weiteren Auseinandersetzung. Günther Jacoby hat in seinem Buche über Herders und Kants Ästhetik[1] vom Gesichtspunkte der Illusion aus einige eigenartige Bemerkungen über Herders Stellung zur Theorie des Dramas gemacht. Er glaubt behaupten zu können, eine „Theorie des Dramas“ bei Herder ließe sich „leicht . . . rekonstruieren“, und zwar auf Grund von drei Faktoren: erstens: der wenigen positiven Aussagen in der „Kalligone“, zweitens dessen, was Herder bei Gelegenheit der Wirkung des Geberdenspiels und der Handlung sagt, drittens der Herderschen Äußerungen über die musikalisch-gedankenhafte Wirkung des mündlichen Vortrags. Was aus der Kombinierung dieser drei Komponenten gewonnen wird, nennt Jacoby eine „Theorie des Dramas.“ Es verdient bemerkt zu werden, daß hier der Sinn des Terminus „Theorie“ wesentlich verändert worden ist, was sich daher schreibt, daß mit völlig modernen Begriffen und Methoden gearbeitet wird. Unter Theorie des Dramas verstehen wir gemeiniglich und verstand vor allen Dingen das Zeitalter Herders — und eben auf das letztere kommt es an — eine Summe von Kunstgesetzlichkeiten, die erfüllt werden müssen, damit ein bestimmtes künstlerisches Gebilde und eine bestimmte ästhetische Wirkung zustande kommt. Wenn Herders Zeit — und gerade Herder als einer der ersten und wichtigsten — auch völlig davon abkam, in den Regeln, die die Theorie des Dramas ausmachen, Vorschriften für den Dichter zu sehen, an die sich dieser bei Verfertigung des Kunstwerkes halten müsse, so verstand doch Herder und die ganze Ästhetik seiner Zeit unter „Theorie“ nichts anderes als eben Beobachtungen des Kunstrichters und zwar Beobachtungen, deren Beobachtungsobjekt der Künstler und noch mehr das Kunstwerk ist. Eben dies ist der Faktor, der bei Jacoby eine vollkommene Veränderung erfahren hat; nicht mehr der Künstler und sein Kunstwerk sind Beobachtungsobjekt, sondern der Zuschauer, der Leser. Welche Vorgänge in unserer Psyche, in unserem Organismus beim Anhören eines Dramas sich abspielen, das will Jacoby untersucht

[1] Günther Jacoby „Herders und Kants Ästhetik“, Leipzig 1907; vor allem S. 234.

wissen. Die Untersuchung verändert dadurch völlig ihren Charakter, ja ihr Thema; aus einer künstlerisch-ästhetischen Untersuchung wird eine wissenschaftlich-philosophische, und zwar eine psychologische. Da nun die Poesie und vor allem das Drama sensuell und spirituell zugleich wirkt, bekommt die Untersuchung gleichzeitig einen physiologischen Charakter. Tatsächlich will auch Jacoby seine Rekonstruktion der Herderschen „Theorie" des Dramas auf dessen Gedanken von der Verschmelzung des Gehörten und Gesehenen aufbauen. Trotzdem hält er es übrigens nicht für nötig, auch nur mit einem Worte auf die mannigfachen Versuche Herders zur Ableitung der Poesie aus den Sinnesorganen einzugehen[1]. Wir glauben nicht, daß es auf diesem Wege möglich wäre, die Forschung über Herders Ansichten vom Drama über das von Haym Gesagte hinaus zu bereichern, möchten aber darauf hinweisen, wie nahe die Gefahr liegt, durch Anwendung der modernen experimentell-psychologischen Methoden — denn auf nichts anderes läuft Jacobys ganze Darlegung hinaus[2] — moderne Erkenntnisse, von denen Herder kaum etwas ahnen konnte, in seine Äußerungen hineinzutragen. Auf jeden Fall aber würde sich dadurch niemals eine Theorie des Dramas ergeben, sondern nur eine Theorie der Wirkungen, die die dramatische Kunst auf den Zuhörer ausübt — also etwas grundsätzlich anderes. Es würde sich um Dinge handeln, die zunächst einmal gar nicht ins Gebiet der Kunst und der Kunstästhetik, sondern in das der Wissenschaft, im speziellen der Experimentellpsychologie gehören. Was bei dem einen *fixum* ist, ist beim anderen *ignotum* und umgekehrt. Bei der Theorie des Dramas handelt es sich darum, wie, wodurch, mit welchen künstlerischen Mitteln bestimmte, festgesetzte, als gegeben angenommene, nicht weiter zu untersuchende Wirkungen erzielt werden können; darum ist die Theorie des Dramas eine Frage der Kunst. Bei dem, was Jacoby will — wir möchten es die Lehre von den Wirkungen des Dramas nennen — handelt es sich darum, welches die Wirkungen sind, die ein nicht weiter zu untersuchendes Kunstprodukt, nämlich das Drama, in uns hervorruft; darum ist dies eine Frage der Wissenschaft. — Zweck unserer Erörterung war, zu zeigen, daß

[1] Wir haben sie im 1. Kap. in kurzer Übersicht zusammengestellt.
[2] Vgl. seine Worte auf Seite 173.

eine Bereicherung der Kenntnis von Herders Ansichten über die Theorie des Dramas nicht auf dem von Jacoby vorgeschlagenen Wege zu erreichen ist. Eine solche ist unseres Erachtens nur möglich durch eine kritische Analyse der Herderschen Abhandlung über die verschiedenen poetischen Gattungen in der „Adrastea", wie wir sie oben in Kapitel 9 darzubieten versucht haben.

2. Das Phänomen des Erhabenen.

„Ein erhabener Ausgang ist das Ziel der Kunst, in einem Moment uns alles gewährend."[1] So sagt der Kritiker der Kalligone. Wenn auch das, was Herder über das Gefühl des Erhabenen im Zusammenhang mit dramatischer Kunst geäußert hat, nicht sehr umfangreich ist, so finden sich doch in den späteren Werken immerhin einige Bemerkungen, vor allem über das Erhabene des griechischen Dramas, die Anlaß bieten, auf die Herdersche Auffassung dieses Problems näher einzugehen. Zudem tritt infolge der eigenartigen Auffassung Herders dieser Begriff in eine merkwürdig enge Verbindung mit dem Begriff des Dramas. Die Begriffe „Drama" und „erhaben" decken sich zum Teil für Herder; gemeinschaftlich ist ihnen vor allem das Merkmal der Progression. Progression, Fortschritt, Handlung ist die Seele des Dramas, und zugleich ist, wie wir sehen werden, Progression, Fortschreiten, Wachsen, Ablauf eines Ganzen das Wesentliche an dem Begriff des Erhabenen. So kann man sagen: das Drama ist für Herder erhaben und das Erhabene ist für ihn dramatisch. Das Erhabene des Sophokles und Shakespeare sieht Herder in dem Anfang, Fortschritt und Ablauf eines gewaltigen Ganzen, also darin, daß jene Genien in ihren Werken den Inbegriff des Begriffs „Drama" darbieten, und eben, daß sie dies in so vollendetem Maße tun, das scheint ihm der Inbegriff des Erhabenen zu sein. Daher sagt er: „Wer beim Drama das Drama vergißt, d. h. die entsprungene, fortgehende, sich aus der Verwicklung auflösende Handlung . . . wie fern ist er vom Erhabenen Sophokles' und Shakespeares." Es ist interessant zu beobachten, daß Herder, der sonst bestrebt war, das Drama an ästhetischem Wert hinter den anderen Dichtarten, vor allem hinter der von ihm subjektiv bevorzugten Lyrik, zurücktreten zu lassen, vom Standpunkte

[1] XXII, 272.

seiner Auffassung des Erhabenen einen Augenblick lang einsah — freilich ohne irgendwelche Konsequenzen für seine sonstigen Urteile über das Drama daraus zu ziehen —, wie sehr, ja wie am allermeisten und unmittelbarsten gerade die dramatische Kunst seinen Begriff vom Erhabenen verwirklicht und also daher als die höchste und vollkommenste unter den Dichtarten zu bezeichnen ist. Gleichzeitig wird durch diese Beziehung auf das Erhabene Herders sonst widerspruchsvoll erscheinender Lobspruch völlig erklärt; er lautet: „Vorzüglich vor allem zeigt die dramatische Form das innigst Wahre der Dichtkunst, deren höchste, vielartigste, konzentrierteste Darstellung eben sie ist . . .“[1]

Der Kern der Herderschen Anschauung über das Erhabene ist der: die ästhetische Wirkung der erhabenen Dichtung beruht nicht auf einzelnen Stellen, sondern liegt im Zusammenhang des Ganzen; der Zusammenhang selbst ist es, der die erhabene Wirkung hervorbringt. Über den psychologischen Vorgang bei der Empfindung des Erhabenen und über das Wesen der dichterischen Kunst bei seiner Darstellung stellt Herder feinsinnige Beobachtungen an: erhaben ist das, was, wenn wir es betrachten, beständig zu wachsen scheint. Das Erhabene, Ideale täuscht uns mit einer Art Progression; der Koloß wächst gleichsam vor unseren Augen. Eben darin liegt das *immensum infinitumque*, das Unermessene, Überschwengliche, wonach die Kunst strebt und was nur der Genius bewirkt. Unglücklich der Dichter, dessen Gestalten in unserem Gemüt nicht wachsen. Sehr fein trafen die Griechen diesen Punkt sich offenbarenden, wachsenden Lebens, zumal in ihrem Drama. Philoktet, Oedipus, Aias erscheinen uns von Akt zu Akt größer; im Drama der Neueren werden sie oft von Akt zu Akt kleiner[2]. Erhaben ist also nach Herders Meinung, wenn an das Unermessene Maß angelegt, wenn dies Hohe, Überschwengliche an Dasein oder Kraft, das unerreichbar scheint, als erreicht dargestellt wird. Daher gehören Oedipus' Schicksal, vor allem sein Tod, Aias' Schicksal, vor allem sein Schweigen in der Unterwelt, zum Erhabensten der Griechen, denn stellen sie uns nicht ein Unbegreifliches begreiflich, ein Unermeßbares

[1] XXII, 152. Vgl. dagegen Kap. 5, 7 und 9.

[2] Die letzte Bemerkung ist offenbar auf Schiller gemünzt.

ermessen dar?[1] Das wahre Erhabene ruht im ganzen progressiven[2] Werk des Dichters; das Erhabene Sophokles' und Shakespeares — Herder betont es nochmals aussdrücklich — liegt in der entsprungenen, fortgehenden, sich aus der Verwicklung auflösenden, Furcht und Mitleid erregenden Handlung[3]. Herders Anschauung ist zweifellos geistvoll; nichts anderes scheint sie zu besagen, als daß das Erhabene beim Drama in einer genialen kausalen Verknüpfung, in der prophetischen Wucht des dramatischen Kunstwerks bestehe. Eben darum aber, weil diese Auffassung des Erhabenen als des Progressiven, des Handlungsvollen für das Drama so außerordentlich fruchtbar war, konnte sie, da eben die Stilarten verschieden sind, für andere Dichtungsgattungen nicht ebenso glücklich gewählt sein; wiederum ist festzustellen, daß Herder in zu weit gehender Verallgemeinerung etwas nur einer Stilart Entsprechendes unter Hintansetzung der Stilunterschiede auf die Poesie als Gesamtheit ausdehnt[4]. Tatsächlich ist das, was er über die unterschiedliche Ausprägung des Erhabenen in den einzelnen Dichtarten zu sagen weiß, sehr kärglich: „Man hat, so erklärt er, Gattungen des Erhabenen nach den verschiedenen Arten der Dichtkunst aufgezählt, das Epische, Lyrische, Dramatische, mit mancherlei Unterschieden nach Zeit und Ort, und hat jeder Gattung sogar ihre Grenzen angewiesen, über welche sie nicht hinaus soll, nicht hinaus kann"[5]. Welcher Art diese Unterschiede wohl seien, das zu untersuchen, macht Herder nicht die geringsten Anstalten. Seine Äußerungen über solche mehr begrifflich-ästhetische Fragen sind auch hier wieder in einem so frostig-objektiven Tone vorgetragen, daß man seine Uninteressiertheit deutlich wahrnimmt[6].

---

[1] XXII, 275.

[2] Diese Erörterungen über das Progressive in der Dichtkunst gehören zu den wenigen in der „Kalligone", in denen Herder über das im 4. Kritischen Wäldchen Gesagte hinausgekommen ist. Vgl. die sehr unvollkommenen Ausführungen IV, 178.

[3] XXII, 275.

[4] XXII, 274.

[5] XXII, 269.

[6] Einige weniger bedeutende Bemerkungen finden sich schon in früheren Abschnitten der Kalligone; so XXII, 238: „Sophokles' wenige Stücke zeigen uns die tragische Bühne der Griechen auf ihrem Gipfel; sein Erhabenes ist,

Im besonderen ist es eine musikalische Art der Auffassung, wenn Herder das Erhabene im ganzen progressiven Verlauf des Kunstwerkes sucht. Im Gegensatz zur Ruhe der bildenden Kunst und Malerei beruht ja die Wirkung der Musik ganz auf Sukzession. Herders vorwiegend musikalische Begabung ist bekannt und auch von uns mehrfach berührt worden[1]; es darf also gesagt werden, daß die Erhabenheitstheorie ein echtes Kind des Herderschen Geistes ist. Dies zu betonen, scheint nicht ganz unwichtig, und zwar wegen des Gegensatzes zu Kant. Die Differenz zur Kantischen Auffassung, gerade was das Trauerspiel anbetrifft, erscheint recht bedeutend, jedenfalls bedeutender, als von Haym angenommen worden ist. Haym[2] sagt: „Herder spricht davon, daß das Unanschauliche die „Katastrophe in unserer Brust", unsere sich hebende, kämpfende, überwindende Empfindung sei, und die Erhabenheit der tragischen Dichtungen der Griechen findet er — auch hier nicht zwar mit Kant übereinstimmend, aber

was nach dem Begriff der Zeit dem Kothurn ziemte." (Womit eigentlich sehr wenig gesagt, vielmehr nur verlangt ist, auch hierbei historisch zu verfahren.) „Von Shakespeare hörten wir in unserer Kindheit als von einem fast unübersteiglichen Fels, einem unübersetzbar Erhabenen, in Leidenschaften als von einem wilden Orkan reden . . . Sein Niedriges wie sein Erhabenes ist verständig." — Auch in diesem Problemkreis sucht Herder übrigens eine monistische Auffassung geltend zu machen: nicht Gegensätze sind für ihn das Erhabene und Schöne, sondern Stamm und Äste eines Baumes. Hätte Lessing, so meint er — freilich schwerlich mit Recht —, zu einem Kommentar über Burkes Buch vom Erhabenen und Schönen Zeit gewonnen, gewiß hätte er zwischen beiden eine Einheit herzustellen gesucht. (XXII, 240/41.) Ebenso polemisiert Herder gegen Kant, weil dieser noch von einer besonderen Vereinigung des Schönen und Erhabenen, wodurch eine Erhöhung der poetischen Schönheit bewirkt werde, gesprochen hatte (XXII, 193). — Jacoby (a. a. O. 232) hat es für erforderlich gehalten, aus Herders Auffassung des Erhabenen, auch im griechischen Drama, ethische Momente herauszulesen. Ob dies, vor allem in so scharfer Betonung, zutreffend ist, erscheint uns sehr fraglich. Es dürfte vielmehr eine objektivere, rein ästhetische Auffassung geboten sein. Die Gewalt des Ablaufs eines großen in sich geschlossenen Zusammenhangs von Begebenheiten bringt die erhabene Wirkung hervor, gerade im griechischen Drama; eben in dem Wachsen, in der Progression an sich liegt sie; allerhöchstens kann das ethische Moment ein verstärkendes accidens sein. Kalligone XXII, 275, Nr. 12 scheint unbedingt für diese Auffassung zu sprechen.

[1] Vgl. etwa Kap. 3 über das antike Drama.

[2] a. a. O. II, 712.

dicht an dessen Meinung heranstreifend — darin, daß in ihnen ein an Dasein oder an Kraft Überschwengliches, das unerreichbar schien, als erreicht, ein Unbegreifliches begreiflich, ein Unermeßbares ermessen dargestellt sei. Lohnte es sich, bei tatsächlich so geringer Differenz, so viel Lärm zu machen und ein übers andere Mal über den Kantschen Unsinn zu schreien?" Daß die Übereinstimmung in den Anschauungen Herders und Kants über das Wesen des Erhabenen bedeutend ist, ist fraglos, wiewohl beide ihre Ansichten in sehr verschiedener Weise ableiten. Bezüglich des griechischen Trauerspiels herrscht dagegen u. E. die denkbar größte Differenz. In dem Abschnitt über das Erhabene[1], also bei der Behandlung des Progressiven als des Wesens des Erhabenen, spricht Kant unseres Wissens überhaupt nicht vom griechischen Trauerspiel; wo er sich sonst über tragische Kunst äußert, geschieht dies nur in höchst abfälliger Weise. Nach Kants Meinung liegt das Vergnügen an Tragödien wie Komödien „nicht in der Idee, sondern im Magen."[!] Daher ist dem einen ein Stück nicht tragisch genug, und für den anderen hat es wieder zu viel tragische Ausdrücke. Der wahre Geschmack aber ist von alledem ganz verschieden[2]. —

Ganz originell ist der Herdersche Gedanke vom Wesen des Erhabenen nicht; zwar findet er sich nicht bei Burke, auf dessen Schultern sonst sowohl Kant wie Herder mannigfach stehen[3], jedoch — worauf bisher wohl noch kaum hingewiesen sein dürfte — bei Home im ersten Teil seiner „Grundsätze", dort heißt es I, 327: „. . . Deswegen werden wir künftig das Erhabene sowohl als das Große für ergötzende Bewegungen annehmen." Ähnlich: I, 332 . . . „Nichts ist ergötzender als eine Progression in

---

[1] Kritik der Urteilskraft Ausgabe A (1790) S. 72ff.

[2] Siehe Näheres bei Schlapp, Kants Lehre vom Genie usw. Göttingen 1901, besonders 194.

[3] Auch Mendelssohn kommt hier nicht in Frage, wiewohl man in einigen seiner Äußerungen in der Abhandlung „Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften" Hindeutungen auf die spätere Lehre von der Progression erblicken könnte. Vgl. etwa Philosoph. Schriften (1761) II. 140ff., 148ff., wo das Erhabene bereits weniger in einzelnen schönen Stellen als im Ablauf des Gesamtkunstwerks gesucht wird. — Was Mendelssohn vorher im 146. Lit-Brief über den Gegenstand geäußert hatte, ist für unseren Zweck gänzlich unbedeutend.

Gedanken von der Hauptstadt auf das Königreich, von diesem auf Europa — auf den ganzen Erdkreis — auf das ganze Weltgebäude; bei jedem Schritte quillt das Herz und die Seele wird erweitert.... Eine solche Progression ..." usw. Ferner:

I, 342: „... Eine Progression, die stufenweise vom Kleineren zum Größeren geht, macht bei dem figürlich Erhabenen ... nicht weniger als beim Wirklichen. Jeder muß die ergötzende Wirkung bemerkt haben, die eine Reihe Gedanken oder Empfindungen hat, wenn diese künstlich, gleich einer aufsteigenden Progression, gestellt sind, und immer stärkere und stärkere Eindrücke machen. Eine solche Stellung der Glieder in einer Periode wird durch einen eigenen Namen unterschieden, indem man sie da eine Klimax nennt. Um sich einen richtigen Begriff vom Erhabenen zu machen, muß man notwendig bemerken, daß es den stärksten Eindruck innerhalb gewisser Grenzen macht[1], der außer denselben sowohl durch Übermaß als durch Mangel vermindert wird."

Der Übergang von der Verlegung des Erhabenen in einzelne schöne Stellen zu der Verlegung in die progressive Entwicklung des Gesamtkunstwerkes ist hier mit aller Deutlichkeit vollzogen.

3. Geschichte im Drama.

Über die Fragen: Soll der dramatische Dichter Stoffe der Einbildungskraft oder historische Stoffe wählen, welche historischen Stoffe soll er auswählen und in welcher Weise soll er das historisch Gegebene im Drama behandeln? hat sich Herder mannigfach geäußert — zum Teil in selbständiger Weise, zum Teil in Abhängigkeit von früheren Autoren.

Zunächst das erste Problem: Stoffe der Einbildungskraft oder historische Stoffe? Herder spricht darüber in ausführlicher Weise in dem jugendlichen Fragment „Vom britischen Geschmack in Schauspielen"[2], das an eine bekannte, von uns in anderem Zusammenhang erwähnte Stelle aus dem 17. Lit.-Brief anknüpft. Der Fragmentist erklärt, es sei sehr schwer, ein ganzes Sujet zu erdichten, wenn man nicht entweder von einer historischen Begebenheit oder von einer Situation eines schon vorhandenen

[1] Genau dieselbe Auffassung findet sich auch bei Kant.

[2] II, 230/33.

Dramas ausgehe. Es ist für uns, die wir längst Dramen besitzen, die von jeder historischen Begebenheit unabhängig sind, Dramen, wie Herder sagen würde, „des gemeinen Lebens", höchst interessant, zu beobachten, wie geradezu unmöglich, ja psychologisch widersinnig noch einem Herder eine solche Schöpfung erschien. Einen ganzen tragischen Plan gleichsam *a priori* zu erfinden und von der Leidenschaft philosophisch zu abstrahieren, das sei, meint der junge Kritiker, nicht der ordentliche Weg, den unsere Einbildungskraft nehme. Die tägliche Erfahrung liefere zum Trauerspiel nur selten Gegenstände, unser Leben sei dazu durchgängig zu einförmig. Ganz ähnlich äußert er sich in den Anmerkungen zum 1. Kapitel der „Parallele" Jacquets: „Eine Tragödienfabel ist schwer, ja unmöglich ganz zu erdichten. *Nihil est in imaginatione.* Bei Lustspielen leichter, weil in unserem Leben mehr kleine Vorfälle als Stoff dazu sind. — Aber tragische Vorfälle — bloß für die gärende Zeiten: daher bloß Historie ist Quelle (Ähnlichkeit mit heldenmäßigen Sujets, statt den komischen Epopöen)."[1] Selbst die neueste Geschichte erklärt Herder für unfruchtbar für das Drama, da es ihr an dramatischer Hoheit, Anstand und Feierlichkeit mangele. Man erkennt, wie tief er noch in den Anschauungen einer überwundenen Epoche stecken bleibt. Die ältere, weiter zurückliegende Geschichte also ist der große Zufluchtsort der tragischen Genies. An historisch-tragischen Sujets fehlt es keineswegs[2]. Mag immerhin der historische Geist der Begebenheiten sich wiederholen, der Geist der tragischen Handlung kann jedesmal so neu, originell und individuell bleiben, als er sich oft gezeigt hat, wenn viele Dichter dieselbe Begebenheit bearbeitet haben[3].

So sind also die Stoffe der Einbildungskraft abgetan. Es gab für diese Anschauung mehrere Vorgänger. Jacquet[4], den Herder ja gründlich kannte, hatte darauf hingewiesen, daß das Vorurteil gegen Stoffe der freien Erfindung bis auf seine Tage geherrscht habe[5]. Einen eigenen festen Standpunkt nimmt der

[1] XXXII, 144.

[2] ebenso XXXII, vor allem 144.

[3] XXXII, 142.

[4] Vgl. auch bereits Brumoy a. a. O. Tom. I. LXVII („L'histoire et la fable . . ." usw.)

[5] a. a. O. S. 20.

französische Kritiker indes nicht ein. Deutliche Bevorzugung der historischen Stoffe vor den aus der Einbildungskraft genommenen ist dagegen bei Home erkennbar. Für ein Drama einen historischen Stoff zu wählen, „irgend eine Begebenheit aus der Geschichte zu borgen und ihr Umstände zuzudichten, welche die Absicht des Dichters befördern können", rät der Engländer ausdrücklich, und zwar, weil durch die Erinnerung an den wirklichen historischen Vorgang im Gegensatz zu einer völlig erfundenen Geschichte die theatralische Illusion gesteigert werde[1]. Von deutlichem Einfluß auf Herder ist das folgende: „Ferner muß das gewählte Subjekt, sowohl der Zeit als dem Orte nach von uns entfernt sein; denn das Gewöhnliche in Personen und Begebenheiten, die nahe mit uns verbunden sind, muß durchaus vermieden werden"[2]. Nicht unmöglich ist es, daß auf Herders Vorliebe für historische Stoffe auch jene Meinungsäußerung im *Journal encyclopédique*[3] von Einwirkung war, die kurz nach der Niederschrift des Herderschen Fragments über den britischen Geschmack in Schauspielen Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie[4] zitierte. Die Stelle lautet in der Lessingschen Übersetzung: „Die Jahrbücher der Welt sind an berüchtigten Verbrechen ja so reich, und die Tragödie ist ja ausdrücklich dazu, daß sie uns die großen Handlungen wirklicher Helden zur Bewunderung und Nachahmung vorstellen soll . . . Man wende nicht ein, daß Zaire, Alzire, Mahomet doch auch nur Geburten der Erdichtung seien. Die Namen der beiden ersten sind erdichtet, aber der Grund der Begebenheiten ist historisch." — Daß Herder das *Journal encycl.* kannte, beweist die Erwähnung XIII, 248a; die Stelle stammt freilich erst von 1772; Herder las die Zeitschrift jedoch schon 1765, wie aus dem Briefe an Hamann vom 16. 1. 65 hervorgeht[5].

In welcher Weise nun hat der Dichter die Geschichte zu behandeln? Den allgemeinsten Grundsatz hat Herder oft ausgesprochen. Es kommt nicht auf absolute historische Richtigkeit an. Einige Beispiele:

---

[1] a. a. O. III, 284.
[2] a. a. O. III, 285.
[3] Jahrgang von 1762.
[4] a. a. O. IX, 260.
[5] a. a. O. 8.

II, 153: „Keiner von allen, der ... tragische Rührung ... wecken will, ... sei ein historisches ... Geschöpf; sonst bekommt er den Abschied."

IV, 309: Bei Gelegenheit der Ugolino-Rezension bemerkt der Kritiker: Nicht auf die historische Richtigkeit kommt es an; nicht im Stoffe, sondern in der Zurichtung des Stoffes, in der dramatischen Komposition liegt der Erfindungsgeist. Bei der Umbildung kann der Dichter so ganz Schöpfer sein, als hätte er die ganze Geschichte erfunden[1]. Auch daß der epische und der dramatische Dichter die Geschichte in verschiedener Weise zu behandeln haben, wird erwähnt[2].

V, 243: Herder bemerkt gegen die von ihm freilich mißverstandene[3] Ansicht der Lady Montagu: „Daß die theatralische Täuschung nicht von [der] historischen Wahrheit abhange, daß der Zweck und Bau des Dichters durchaus nicht diese historische Wahrheit sei, das ist, bei uns Deutschen wenigstens, schon so sehr ins Licht gesetzt, daß jedes wiederholende Wort Unrat wäre (für den man Rechenschaft zu geben hätte). Bei Macbeth und Hamlet geschehen oder gedichtet, genug, er ist mir gedichtet, als ob er vor meinen Augen geschähe, und nur das wollte der Dichter! Sei Heinrichs oder Richards Charakter getroffen oder gefehlt — täuscht er mich, (unter-) hält er sich, so ist er dramatisch nicht verfehlt, und so bei Shakespeare."

[1] Der Wortlaut Herders an dieser Stelle erinnert stark an Hurds Auslegung der Horazischen Lehre in der Ars poetica, der Dichter eines satyrischen Dramas solle sich bekannte Geschehnisse zum Vorwurf seines Stückes wählen. Hurd erläutert dazu, nicht im Stoffe, sondern in der Zurichtung des Stoffes zeige sich die Kunst des Dichters — also ganz derselbe Gedanke, den Herder in betreff des historischen Dramas ausspricht. Vgl. Hurd a. a. O. I 189 (über Horaz, Ars poetica Vers 240) und Herder, IV, 309.

[2] Wie wir an anderer Stelle dargelegt haben (vgl. Kap. 8), betrachtete Herder das Drama wie die Dichtung überhaupt als Mittel zur Bildung des Geistes und Herzens. Auch von diesem Gesichtspunkte aus gesehen, ist es, wie sich aus XVI, 587 schließen läßt, nach Herders Ansicht falsch, wenn der Dichter die Geschichte unverarbeitet im Drama darstellen wollte. XVI, 587 legt Herder dar, daß die Betrachtung der bloßen historischen Fakta noch durchaus nicht unterrichtend und bildend wirkt, vielmehr ist es auch hier „der eigenen Komposition überlassen, wie er die Geschichte stellen und wenden will, damit sie zur Bildung des Geistes und Herzens nur einigermaßen einiges Gute enthalte."

[3] Vgl. oben Kap. 2.

VIII, 105: Es wird erklärt, ein Drama solle nicht historisch richtig, sondern „sehr menschlich“ sein.

Eine nur scheinbare Ausnahme von der eben dargelegten Anschauung ist es, wenn Herder es verschiedentlich den antiken Tragikern zum Vorwurf macht, daß sie sich nicht streng an das historisch Gegebene gehalten haben. Wir haben darüber im dritten Kapitel ausführlich gehandelt. Übrigens sei bemerkt, daß schon Jacquet eine ähnliche Ansicht geäußert hatte; er sagt: „Abgesehen von dem Reichtum ihrer [der griechischen] Geschichte machten sich die Dichter nicht die geringsten Gewissensbisse daraus, die Hauptzüge umzubilden, wenn sie glaubten, davon irgend einen Vorteil haben zu können.“

Es ist allbekannt, daß die von Herder vorgetragene Anschauung, der dramatische Dichter dürfe frei mit der Geschichte schalten, zuerst von Lessing geäußert worden ist[1].

Unmittelbar an diese Erörterungen reiht sich die wichtigere Frage an: zu welchen Veränderungen der Geschichte ist der Dramatiker befugt und zu welchen nicht? Herder hat sich über dieses hochbedeutende dramaturgische Problem niemals klar ausgesprochen; er zitiert jedoch einmal zustimmend folgende Worte Klopstocks, so daß wir eine wenigstens ähnliche Auffassung wie die bei Klopstock ausgesprochene auch für ihn annehmen dürfen. Klopstock sagt: „Der Dichter studiert den Grundriß seiner Geschichte, malt ihn nach den Hauptzügen aus, die er in ihm gefunden zu haben glaubt, und muß uns durch seine mächtigen Künste dahin bringen, daß ich zu der Zeit, da ich ihn lese, und auch noch länger, vergesse, daß es ein Gedicht ist.“[2] Gerade in ihrer Unbestimmtheit dürften diese Worte den Kern der Herderschen Meinung treffen. Jedenfalls spricht nichts dafür, daß sich unser Kritiker zu der Lessingischen Anschauung über die Veränderlichkeit der Fakta und die Unverletzlichkeit der Charaktere bekannt hätte[3]. Wir führen Lessings Äußerungen hier an, um das Unherderische seiner Auffassungsweise zu demonstrieren. Lessing sagt: „Die Tragödie ist keine dialogisierte Geschichte.

[1] Vgl. den 63. Lit.-Brief (a. a. O. VIII, 170) und das 11. Stück der Dramaturgie (a. a. O. IX, 227/228); siehe auch IX, 261.

[2] Von Herder zitiert I, 279.

[3] Vgl. im Gegenteil V, 243.

Die Geschichte ist für die Tragödie nichts als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind . . . Sind es die bloßen Fakta, die Umstände der Zeit und des Orts, oder sind es die Charaktere der Personen, durch welche die Fakta wirklich geworden, warum der Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit erwählet? Wenn es die Charaktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wie weit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen könne? In allem, was die Charaktere nicht betrifft, so weit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig; diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist alles, was er von dem Seinigen dabei hinzutun darf; die geringste wesentliche Veränderung würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen, und nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache geben können."[1] Diese Argumentation ist so rationalistisch-theoretisierender Art, ja beinahe ein wenig ausgeklügelt, daß sie dem Herderschen Wesen kaum zugesagt haben dürfte.

Gegründeter als die viel zu engherzige und darum unhaltbare Lessingische Anschauung ist, was einige andere Kritiker über dasselbe Problem geäußert haben, die der Herderschen Wesensart mehr zugesagt haben dürften. So sagt z. B. Home: „Es dürfen keine Umstände zugedichtet werden, die nicht natürlich mit jenen zusammenhängen, deren Wahrheit uns bekannt ist; man kann der Geschichte zusetzen, aber nicht ihr widersprechen."[2] Auch was Hamann sagt, dürfte sich in der Richtung der Herderschen Gedankengänge bewegt haben. Zwar zeichnen sich Hamanns Auslassungen weder durch Ausführlichkeit noch durch Klarheit aus, sind aber trotzdem vielleicht das Einsichtigste, was in dieser Zeit überhaupt über dieses Thema geäußert worden ist. Hamanns Ansicht ist etwa die[3]: Was bis jetzt über ästhetische Wahrscheinlichkeit und historisches Faktum geredet worden ist, war Mißbrauch und Aberglaube. Das Aufstellen fester Prinzipien in dieser Sache hat wenig Zweck, da man immer nur mit dem Buchstaben seiner Grundsätze prahlt, das Wesentliche, worauf es ankommt, aber verkannt hat. Man soll daher erst

[1] a. a. O. IX, 280/83.
[2] a. a. O. III, 285.
[3] a. a. O. II, 191/92.

einmal den Sinn des Begriffs „ästhetische Wahrscheinlichkeit“ erfassen und Kraft zur Anwendung der gewonnenen Erkenntnis beweisen. Alles in allem scheint Hamann der Ansicht zu sein, man müsse das Wesentliche an dem historisch Gegebenen beibehalten und dürfe das Unwesentliche ändern, gleichviel ob es sich nun um Fakta oder Charaktere handle. Mehr läßt sich freilich nicht über Hamanns Meinung sagen, läuft man doch bei seiner sonderbaren Konzeptionsweise ohnehin leicht Gefahr, mehr hineinzulesen, als darin steht. In derselben Richtung wie das Hamannische liegt auch das Sonnenfelsische Urteil. Auch der Wiener Kritiker setzt der historischen Wahrheit eine poetische Wahrheit oder genauer Wahrscheinlichkeit entgegen. „Die dichterische Wahrheit ist die Wahl derjenigen Begebenheiten aus den möglichen, welche den bezeichneten Umständen am gemäßesten und dem Endzwecke des Dichters am zuträglichsten sind.“ Sonnenfels' Anschauung ist also zutreffend, aber zu unbestimmt.

Wenn von der Behandlung des Problems „Geschichte im Drama“ in der vorklassischen Ästhetik die Rede ist, so wird meist nur von der Lessingischen Anschauung gesprochen. Indem die von Lessing abweichenden Meinungen verschiedener anderer Kritiker zitiert wurden, sollte gezeigt werden, daß sich auch andere namhafte Autoren mit diesen Fragen beschäftigt haben, und zwar sogar in zutreffenderer Weise als der Hamburger Dramaturg. Nach allem, was wir sonst von Herders Denkweise und insonderheit seinen dramaturgischen Ansichten wissen, ist anzunehmen, daß er sich weit mehr zu der weniger engherzigen Auffassung der Home, Hamann und Sonnenfels hingezogen gefühlt haben dürfte, als zu der rationalistisch-starren Doktrin Lessings.

Läßt sich mangels philologischer Unterlagen ein ganz sicheres Urteil in diesem Punkte nicht fällen, so wissen wir von einer anderen Frage mit Bestimmtheit, daß Herder in ihrer Behandlung die Lessingische Anschauung weit hinter sich gelassen hat. Es ist die Frage: Soll die Nationalgeschichte einen Vorzug als dramatischer Stoff vor der übrigen Geschichte haben oder nicht? Lessing, dessen Stärke nicht eben eine historische Erfassungsweise war, hatte diese Frage unbedingt verneinend beantwortet: „Es wird ohne Grund angenommen, daß es eine Bestimmung des Theaters . . . sei, das Andenken großer Männer zu erhalten;

dafür ist die Geschichte, nicht das Theater ... Es heißt sie [die Tragödie] von ihrer Würde herabsetzen, wenn man sie zu einem bloßen Panegyrikus berühmter Männer macht, oder sie gar den Nationalstolz zu nähren mißbraucht.“ Schroff steht Herders Anschauung dieser Meinung entgegen. Voll und ganz erkannte er den Wert der nationalen Geschichte für das Drama, wie er überhaupt den Zusammenhang der Geschichte einer Nation mit ihrer Kunst in wesentlich vertiefter Weise würdigte. Freilich gelangte Herder zu diesem Fortschritt nicht vermöge seiner besseren dramaturgischen Einsicht, sondern vielmehr vermöge seiner ungleich tieferen geschichtsphilosophischen[1] Anschauung.

Einige Beispiele: Im Fragment „Vom britischen Geschmack in Schauspielen“ heißt es: „Sollte die Vaterlandsgeschichte einen Vorzug in dem Interesse haben: so kann dieser Vorzug im engeren und weiteren Verstande gelten ... Im engeren Verstande ist die alte englische, dänische, schwedische und fränkische Geschichte noch immer die Historie unseres Volkes, wenn ich sie nicht historisch und politisch, sondern dichterisch behandle; und noch bis auf diesen Punkt weiden alle zusammen. Wollte man aber den Deutschen im engsten Verstande ihr Vaterland anweisen: so wäre es zwar freilich wahr, daß die deutsche Kaiserhistorie weniger tragische Vorfälle aufzuzeigen hätte, als Shakespeare aus der Geschichte seines Landes zog. Erklären würde man diesen Mangel leicht können, aber ersetzen? — Immer auch ersetzen aus der besonderen Geschichte eines jeden Landes in Deutschland und aus der Geschichte der mit ihnen verwandten und beinahe verschwisterten Völker. — Überhaupt ist für dramatische Genies auch besonders in Deutschland noch so viel Stoff übrig, daß jedes seine tragische Welt, unabhängig von anderen, schaffen könnte.“[2] Ähnlich in der Ugolino-Rezension: „Warum ... nicht aus unserer Geschichte Fabeln borgen, um so wenigstens national zu sein?“[3]

Daß Stoffe aus der vaterländischen Geschichte besonders geeignet für die Tragödie sind, darauf hatte übrigens schon Home

[1] Über Herders Geschichtsphilosophie vgl. Haym a. a. O. I, 226ff., 233ff., 273ff.; II, 261.

[2] II, 231f.

[3] IV, 308.

mit einem Winke hingewiesen; er sagt: „Nach Voltairen wird vermutlich kein Poet sich mehr einfallen lassen, ein episches Gedicht auf eine noch frische Begebenheit in der Geschichte seines eigenen Vaterlandes zu erbauen. Aber Begebenheiten dieser Art sind vielleicht nicht ganz ungeschickt zur Tragödie; in Griechenland sind sie angenommen worden, und Shakespeare hat sie in verschiedenen seiner Stücke gebraucht."[1] Der Hinweis auf Shakespeare kehrt auch bei Herder wieder. In den Anmerkungen zur Parallele sagt er: „Wäre es nicht beinahe eine Schande, über Sujets zu klagen, da Shakespeare aus einem so eingeschränkten Teil der britischen Geschichte so oft ein Herr über Leben und Tod hat sein können?"[2]

4. Charaktere und Charakterdrama.

Zunächst Herders Ansicht über die Zeichnung des einzelnen Charakters im Drama. Als erstes seine Polemik gegen die moralisch-vollkommenen Charaktere. Bei dieser Frage ist eine Unterscheidung der verschiedenen Gesichtspunkte notwendig, unter denen sie in der damaligen Ästhetik betrachtet wurde. Es ist zu scheiden zwischen der Behandlung der Frage: 1. vom Standpunkte der Naturwahrheit der Charakterzeichnung, also vom allgemein-poetischen Standpunkt aus; 2. vom Standpunkt der dramatischen Verwertbarkeit, also vom speziell dramaturgisch-ästhetischen Standpunkt aus.

Den ersten Standpunkt vertreten: a) Mendelssohn, Abbt und Nicolai in den Literatur-Briefen, und zwar auf Grund der Meinung Shaftesburys. b) Herder (in allen seinen Äußerungen).

Den zweiten Standpunkt vertreten: a) Lessing, im Anschluß an die Theorie des Aristoteles. b) Mendelssohn, in den „Briefen über die Empfindungen".

Zunächst Herders Äußerungen:

„Der philosophische D. hatte sich von Zeit zu Zeit wider das moralische Ideal in der Poesie, wider die vollkommenen sittlichen Charaktere derselben mit so deutlichen Gründen erklärt, und seine Gründe mit den

---

[1] a. a. O. III, 286.

[2] XXXII, 142. — Wie wenig Herders Urteile mit den modernen Problemstellungen in diesen Fragen gemein haben, würde ein Vergleich mit einem modernen Werke leicht zeigen. Vgl. etwa: O. v. d. Pfordten „Werden und Wesen des historischen Dramas." Heidelberg 1901.

Meinungen und Beispielen andrer befestigt, daß ich es nie habe begreifen können, wie dem ohngeachtet die schweizerischen Kunstrichter gegen diese so überzeugende Gründe taub blieben ... Abbt will einen förmlichen Beweis geben, daß solche Idealgespenster Ungeheuer der Bühne wären; ich glaube nicht, daß ihm das Förmliche der Demonstration gelungen und daß das Materielle des Beweises, der Grund selbst, von Moses in dem ersten Briefe hierüber schon besser gesagt war. ... Ich wollte also, daß jemand sich dieser Materie von Grund aus annehme: denn überall in Werken des Geschmacks und der Dichtkunst, bei Gemälden und Münzen sogar ist dies moralisch vollkommene Ideal der schädliche Lieblingsgötze unsrer Zeit geworden."

Noch in der „Kalligone", als im übrigen das moralisch-humanistische Ideal die ästhetischen Anschauungen vollständig überwuchert hatte, hat Herder die soeben demonstrierte Meinung aufrechterhalten; er sagt XXII, 229 f. Nr. 7:

„Ungereimter Mißverstand ist's, wenn man das Idealisieren mit dem Moralischen verwechselte und z. B. in der Epopöe und im Drama sogar den steifen oder stolzen moralischen Gliedermann für ein Ideal hält. Dieser wird nicht geschaffen, sondern gemacht und zusammengeschrieben; er wirkt nicht, sondern hindert und steht im Wege. Da jede Kunst Charaktere, d. i. lebendige Wesen, zu ihrem Zweck, nach ihrer Weise idealisiert, so wird, wo kein Charakter sichtbar, kein Zweck und keine Weise empfindbar sind oder eins dem andern entgegenstrebt, der Name Ideal sowohl als Real elend gemißbraucht: denn jener ist nur das höchste Ideal dieses; dies nur der völligste Ausdruck von jenem. Die edlen Geister sind's, die beide ineinander sehen, beide ineinander auf ewige Zeiten hin untrennbar verbinden."

Nun die Vorgänger Herders: Mendelssohn schreibt im 66. Lit.-Brief[1]:

„... Diese Tugend in leiblicher Gestalt würde uns der allerliebenswürdigste Gegenstand sein, allein unter die erdichteten Personen eines dramatischen Stücks muß sie sich selten mischen. Die Absicht des Dramas ist, die Handlungen und Gemütsneigungen der Menschen nach dem Leben vorzustellen und gesellige Leidenschaften zu erregen. Seine Idealschönheiten sind also solche Charaktere, die zur Erreichung dieser Absichten die allerglücklichsten sind, und siehe! die vollkommen tugendhaften Charaktere sind es am wenigsten."

Ähnlich Abbt im 231. Lit.-Brief[2]:

„... Erlauben Sie, daß ich den Herrn L. verlasse, um Ihnen einige Gedanken mitzuteilen, auf die ich bei Durchlesung der Vorrede von ungefähr gekommen bin. Sie betreffen die moralisch vollkommenen Charak-

[1] Teil 4, 287f.

[2] Teil 13/14, 249ff.

tere, von deren Untauglichkeit auf der Bühne Ihnen unsere Freunde stückweise manche Gründe oder vielmehr Autoritäten vorgetragen haben. Die Gründe, die ich Ihnen wider den Gebrauch derselben anführen werde, können vielleicht einen förmlichen Beweis abgeben ... Wenn sie dem Zwecke des Dramas nicht entsprechen, sondern widersprechen: so sind sie auf der Bühne Ungeheuer. Sie sehen, was ich beweisen muß ... Moralisch vollkommene Charaktere erwecken weder Empfindungen noch Vergnügen in hinlänglicher Abwechselung ..."

Ebenso Nicolai bei der Besprechung von Cronegks „Codrus" im 190. Lit.-Brief[1]:

„Die vollkommenen Charaktere müssen dem Dichter ungemein gefallen haben. Alle seine Charaktere überschreiten die Natur. Codrus, Medon, Elisinde und Philaide sind höchst tugendhaft, und Artander höchst lasterhaft. Jene sind vollkommene Engel, dieser ein vollkommener Teufel. Es herrscht daher eine unerträgliche Einförmigkeit in den Gesinnungen der handelnden Personen. Jene moralisieren bei aller Gelegenheit und wechseln Sittensprüche; Artander trotzet und kramt eine falsche Politik aus. Es ist wahr, die Sittensprüche des Herrn von C. sind vortrefflich. Es ist wahr, er schildert die Tugend erhaben, und das Laster kriechend und abscheulich; allein, je mehr dieses die Absicht des tragischen Dichters ist, desto sorgfältiger muß er sie verbergen. Wenn er geradezu moralisiert, so wird er frostig."

Alle diese Anschauungen ruhen auf Shaftesbury, der das Thema von den moralisch vollkommenen Charakteren in den „Miscellaneen" eingehend behandelt hatte. Shaftesbury beginnt mit folgenden Auseinandersetzungen:

„Man wird vielleicht fragen: Wie kommt es denn, daß der Dichter in seinen beiden heroischen Werken kein einziges Muster dieser Art, keinen vollkommenen Charakter schildert? — Ich antworte: Hätt' er dies getan, so würde er, als Dichter betrachtet, etwas Verkehrtes, Ungereimtes und Falsches geliefert haben. Nicht das Mögliche, sondern das Natürliche und Wahrscheinliche muß des Dichters Leitstern sein, wenn er Sitten schildert. Hierdurch gewinnt er die Aufmerksamkeit, trifft und rührt das Selbstgefühl des Lesers oder Zuschauers, der am besten aus innerer Erfahrung, nach dem, was er natürlicher Weise in seinem eigenen Herzen fühlt und wahrnimmt, urteilt."[2]

Sehr eingehend wird dann noch dargelegt, daß in einem Gedicht, es sei episch oder dramatisch, ein vollkommen fehlerfreier

---

[1] Teil 11, 169ff.

[2] Nach der Übersetzung von Voß und Hölty, 3. Band, Leipzig 1779. Vgl. S. 330ff. Große Teile davon zitiert Mendelssohn im 123. Lit.-Brief (Teil 7, 117ff.); vgl. auch den 145. Lit.-Brief (Teil 9, 49ff.).

Charakter das größte „Ungeheuer“ sei und „von allen poetischen Fiktionen nicht nur am uninteressantesten, sondern auch am wenigsten moralisch, am wenigsten fähig zu bessern.“[1]

Während auch bei Shaftesbury nur das Moment der poetischen Wahrscheinlichkeit geltend gemacht ist, behandelt Lessing die Frage vom dramaturgischen Standpunkt. Sein Bemühen geht dahin, die Charaktere zu der Handlung des Dramas in Beziehung zu setzen. Schon im 2. Stück der Dramaturgie betont er:

„Ich weiß wohl, die Gesinnungen müssen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie äußert, entsprechen; sie können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben; genug, wenn sie poetisch wahr sind, wenn wir gestehen müssen, daß dieser Charakter in dieser Situation, bei dieser Leidenschaft, nicht anders als so habe urteilen können.“[2]

Die hier namhaft gemachten Gesichtspunkte sind es, unter denen Lessing urteilt, wenn er im 82. Stück[3] unter Berufung auf die Aristotelische Lehre vom *μιαρόν* Corneilles Anschauung verwirft, das Unglück eines vollkommen tugendhaften Mannes sei ein brauchbares tragisches Sujet. Die Theorie des Stagiriten war in diesem Punkte sehr anfechtbar. Nur als Abwehrmittel jenes *μιαρόν* hatte Aristoteles Mittelcharaktere für die Tragödie gefordert und zu diesem Zwecke eine *ἁμαρτία* vorgeschrieben. Zwar nicht in der Dramaturgie, wohl aber vorher in dem Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel hatte Lessing in erfolgreicher Weise diese äußerliche Art der Ästhetik dem modernen Empfinden gemäß zu vertiefen gesucht. Am 18. Dezember 1756 schreibt er an Mendelssohn:

„Warum diese *ἁμαρτία,* wie sie Aristoteles nennt? Etwa, weil der tragische Held ohne sie vollkommen sein würde und das Unglück eines vollkommenen Menschen Abscheu erweckt? Ich glaube, die einzig richtige Ursache gefunden zu haben; sie ist diese: weil ohne den Fehler, der das Unglück über ihn zieht, sein Charakter und sein Unglück kein Ganzes ausmachen würden, weil das eine in dem andern nicht gegründet wäre und wir jedes in diesen zwei Stücken besonders denken würden.“[4]

Es ist aufs höchste zu bedauern, daß Lessing diesen fruchtbaren Gedanken später niemals wieder aufgegriffen hat. So ist

---

[1] a. a. O. III, 335.
[2] a. a. O. IX, 192.
[3] a. a. O. X, 132; siehe auch 136.
[4] a. a. O. XVII, 85.

er denn auf halbem Wege stehen geblieben. Die viel zu enge Aristotelische Theorie von den Mittelcharakteren vermochte er nicht zu sprengen. Immerhin hat er in erfolgreichen Ansätzen einen organischen Zusammenhang zwischen Charakteren und Fabel herzustellen gesucht, ein Bemühen, in dem er dem diese Fragen nur vom allgemein poetischen Gesichtspunkt behandelnden Herder weitaus überlegen ist. Eben dies zu zeigen, war unsere Absicht.

Der einzige, der in der ganzen damaligen Ästhetik die moralisch-vollkommenen Charaktere im Drama zu rechtfertigen suchte, ist Mendelssohn. Vom Standpunkt der Naturwahrheit verwarf er sie; vom Standpunkt der dramatischen Wirksamkeit glaubte er sie verteidigen zu können. In den „Briefen über die Empfindungen“[1] sagt Mendelssohn:

„Um wie viel mehr muß also nicht die theatralische Vorstellung unzähliger Unglücksfälle, denen ein Tugendhafter unterliegt, unsere Liebe zu seinen Vollkommenheiten erhöhen und ihn in unseren Augen würdiger machen? Wenn uns gleich in der Natur ein solcher Anblick unerträglich sein würde, weil das Mißvergnügen über sein unverdientes Unglück das Vergnügen, das aus der Liebe entspringt, bei weitem überträfe, so gefällt es dennoch auf der Schaubühne. Denn die Erinnerung, daß es nichts als ein künstlicher Betrug sei, lindert einigermaßen unsern Schmerz und läßt nur soviel davon übrig, als nötig ist, unsrer Liebe die gehörige Fülle zu geben.“

Über die Haltbarkeit der Mendelssohnschen Argumentation soll hier nicht gesprochen werden; genug, daß Herder sich niemals gemüßigt gefühlt hat, auf die mannigfachen und verschiedenartigen Anregungen, die ihm die zeitgenössische Ästhetik in diesen eben so interessanten wie schwierigen Problemen darbot, näher einzugehen. Es ist festzustellen, daß er hier hinter Lessing, Mendelssohn usw. erheblich zurückgeblieben ist.

Wir wenden uns zu einer zweiten Frage: der unterschiedlichen Behandlung der Charaktere in Komödie und Tragödie. In dem Fragment „Haben wir eine französische Bühne?“[2] weist Herder mit Nachdruck darauf hin, daß theatralische Geschöpfe etwas „Hervorstechendes“ und eine gewisse „Übertreibung“ haben müßten, um zu gefallen. Aus dem Zusammenhang ergibt sich,

---

[1] a. a. O. I, 147f.
[2] II, 227.

daß damit nur die Charaktere der Komödie gemeint sind. Herder scheint also der Ansicht zu sein, die Charaktere der Komödie sollten typisiert sein, die der Tragödie dagegen individuell. Sehr ausführlich hatte diese Meinung Richard Hurd in der Abhandlung „Über die verschiedenen Gebiete des Dramas“, die er seinem Horaz-Kommentar beigab, verfochten[1]; es ist jedoch zweifelhaft, ob unser Kritiker damals schon Kenntnis von diesem Werke hatte. Wahrscheinlich allerdings darf dies genannt werden, da sich, wie wir wissen, das Buch in Hamanns Besitz befand. Freilich stammt das Zeugnis dafür — es ist ein Brief Herders an Hamann[2] — erst aus dem Jahre 1769. Die Besprechung der Hurdschen Ansichten durch Lessing im 92. Stück der Dramaturgie[3] kann hier natürlich nicht in Frage kommen, da das Herdersche Fragment schon 1766 verfaßt ist. Spätere Äußerungen über die Frage sind von Herder nicht bekannt.

Nunmehr die Stellung der Charaktere zum Ganzen des Dramas. Wie bei so vielen ästhetischen Problemen, ist Herders Stellungnahme auch in dieser Frage keine ganz eindeutige. Es sei zunächst von denjenigen Erörterungen die Rede, in denen dieser in feinfühliger Weise die hohe Bedeutung der Charakterzeichnung und -entwicklung hervorhebt; es geschieht dies zum Teil in so stark betonter Weise, daß man geneigt ist, von einem Eintreten Herders für das Charakterdrama zu sprechen. Bei Gelegenheit der Kritik „Emilia Calottis“ im 37. Humanitäts-Brief[4] setzt der Kritiker auseinander:

> „Es ist vielleicht das höchste Verdienst der Poesie, insonderheit des Dramas, Stände und Charaktere aller Art (wenn mir das niedrige Gleichnis erlaubt ist) an dem feinsten Spieß, aufs langsamste an dem Feuer eigner Torheiten, Neigungen und Leidenschaften umzuwenden. In der Seele des Zuschauers werden diese Stände und Charaktere dadurch gar, oder, mit einem edleren Ausdruck, geründet. Man siehet, was an der Figur Ernst oder Scherz, Wort oder Tat ist; man blickt auf den Grund hinunter, und greift das Beständige oder Unstatthafte ihres Charakters, ihre Versatilität und innere Ehrlichkeit gleichsam mit Händen.“

---

[1] Siehe etwa in der Eschenburgschen Übersetzung von 1772: II, 42.
[2] Siehe a. a. O. 60.
[3] a. a. O. X, 172ff.
[4] XVII, 184.

Ähnlich in der „Kalligone“[1]:

„. . . In jeder Form muß die Kritik auf den reinen Punkt treffen, der dieser Form gebühret . . . So beim Lustspiel. Narren des gemeinen Lebens, langweilige Toren spielen uns oft genug ihre langweiligen Spiele; jene ausgesuchte, ausgeführte Theaternarren und Toren sollen uns mehr als spielen. Nicht bloß langweilig lachen wollen wir über sie, sondern was wir sonst nirgend lernen können, an ihnen lernen. Die Charakteristik menschlicher Sitten, wo zeigte sie sich offener und entwickelter, als auf dem Theater? Und sie soll sich darauf zeigen; dazu ist's Sittentheater.“

Vollständige Selbstentäußerung verlangt Herder von dem Dichter, der Charaktere zeichnen will. Die poetische Täuschung muß so vollständig sein, die Charakterzeichnung eine so treffliche, daß der Zuschauer vergißt, daß er sich im Theater und nicht im wirklichen Leben befindet. Im 1. Stück der Adrastea[2] sagt Herder:

„Wie sich der Dichter jeder Gattung, in welcher Charaktere sprechen und handeln, von Aesop an bis Sophokles und Homer in jeden dieser Charaktere setzt, ihn sprechen und handeln läßt, sich aber vergißt und verleugnet: so . . .“[3]

Über Charaktere im Leben wie auf der Bühne, vor allem über den weiblichen Charakter finden sich einige treffende Bemerkungen in einer Beilage zum 2. Stück der „Adrastea.“[4] Psychologisch fein beobachtet ist, wie Herder das Romantische des weiblichen Charakters, der gleichsam in einer ewigen Jugend lebt, hervorhebt. Übrigens ist dies eine von den ganz seltenen Stellen, wo er die Gelegenheit benutzt, um wenigstens mit einigen Worten auf einen Shakespeareschen Charakter einzugehen. Das zarte Geschlecht, sagt Herder, bedarf der Rettung und Hilfe; eben daher schreibt es sich, daß es rettende Ritter gern sieht, den Männern viel zutraut und wie Desdemona gern von den Taten Othellos hört. Eben seiner Taten wegen vermag es sogar einen Schwarzen zu lieben, wie das Shakespearesche Trauerspiel zeigt. „Wie oft aber ist auch, was das Shakespearesche Trauerspiel weiter zeiget, nur in gewöhnlichen Hausauftritten darauf erfolget.“

---

[1] XXII, 156.

[2] XXIII, 89.

[3] Daß schon vor Herder ähnliche Auffassungen geäußert wurden, ist bereits Kap. 11, Nr. 1 dargelegt worden.

[4] XXIII, 178.

Auf Grund solcher Äußerungen zu glauben, Herder habe es verstanden, Zeichnung der Charaktere und Entwicklung der Handlung in eine innige Beziehung zueinander zu setzen, wäre freilich verfehlt. Die Höhe des Lessingischen Standpunktes, den wir oben dargelegt haben, hat er keineswegs erreicht. Fabel und Charaktere stehen bei ihm roh und unverbunden nebeneinander und wenn es einmal zu einem klaren Gegeneinander-Abwägen der beiden Elemente kam, hat Herder stets ganz nach der alten Manier der „Fabel" den Vorrang zuerkannt. Im 10. Stück der „Adrastea"[1] heißt es:

„. . . Desgleichen der mit mancherlei Mißverständnissen geführte Zank über Fabel und Charaktere des Dramas, des Epos. Sagt Aristoteles denn, daß eine Tragödie ohne Charakter gerade die beste Tragödie sein würde? Wohl aber, daß ohne sie Heldenspiele möglich seien; keins aber ohne Fabel. Und dies besteht mit der Wahrheit. Eine Fabel muß dasein, zu der Charaktere gehören, durch ihre Gegen- und Zusammenwirkung vollführt sich, sofern sie an Charakteren hangt, die Fabel . . . Die also in der Epopöe wie im Trauerspiel den Charakter obenan setzen, und aus ihm, wie in der Poesie überhaupt, alles, alles herleiten wollen, knüpfen Fäden, die an nichts hangen, und die zuletzt ein Windstoß fortnimmt. Lasset beiden untrennbar ihren Wert, der Fabel und dem Charakter; oft dienen beide einander und vertauschen ihre Geschäfte, das Göttliche dem Menschlichen, die Fabel dem Charakter; zuletzt aber erscheint's doch, daß es nur Herablassung, Mitteilung der Eigenschaften war, und ohne geordneten Zusammenhang der Fabel kein Charakter etwas vermochte. Als die Welt begann, waren vor Konstruktion Himmels und der Erde charakteristische Geschöpfe möglich? In welcher Arche hauseten sie? Ja waren auch in einem Limbus, ehe die Welt gedacht war, zu der sie gehören sollten, ihre Gestalten und Wesen nur denkbar? Wer also in Kunst und Dichtkunst das Charakteristische zu ihrer Haupteigenschaft macht, aus der er alles herleitet, darf gewiß sein, daß er alles aus nichts herleitet."

Eine ähnliche, fast noch schärfere Ablehnung des Charakterdramas und zwar mit besonderer Beziehung auf das Lustspiel findet sich bereits im 4. Stück der „Adrastea"[2]. „Hinkende Stücke" nennt Herder dort Charakterkomödie wie Charaktertragödie.

„Will ich Charaktere beschrieben lesen, so nehme ich Theophrast, La Bruyère, oder Aristoteles' Rhetorik . . . Manche Stücke nennt man Charakterstücke, da sie es doch nicht sind: denn die Spielsucht, z. B. ist ein Fehler, ein Laster, aber kein Charakter. Sodann werden Charak-

---

[1] XXIV, 298/99.

[2] XXIII, 391/93.

tere ja nicht von der Bühne verwiesen; vielmehr sind sie ihr unentbehrlich, da die Fabel nur durch sie und mittels ihrer handelt. Nur dürfen sie der Fabel nicht gebieten; als Werkzeuge stehen sie unter der Fabel, oder vielmehr beide spielen zu Einem. . . . Denken Sie an die unangenehme Hätschelei, die Sie jedesmal empfanden, wenn Ihnen Charaktere anders als durch Handlung, d. i. in der Fabel des Stücks selbst exponiert werden sollten. Hier preisen junge Ehegatten sich einander so selig! „Seids, rufen wir ihnen zu; zeiget, daß ihr's seid. Nur schwätzt nicht, ihr werdet unerträglich." So bei jeder Schilderung des Charakters ins Gesicht oder hinter dem Rücken, mit Fehlern und Lastern, die von ihm oder vor ihm gesagt werden. Unsre Haut wird uns zu enge. „Jagt ihn vom Theater, wenn er nicht taugt, rufen wir aus; nur lasset uns mit ihm in Frieden. Gebt uns Handlung! Wir sind im Lustspiel, nicht in der Charakter-Buchstabierstube"."

Abschließend ist zu sagen: was Herder Treffendes über die Charakterzeichnung im Drama gesagt hat, das hat er durch seine mißmutige und wenig geistvolle Krittelei in den letzten durch den Kampf gegen einen unserer größten Charakterdramatiker gekennzeichneten Werken gründlich wieder verdorben. Von einer modernen Auffassung des Problems ist er stets ziemlich weit entfernt geblieben.

5. Sprache, Versmaß und Übersetzung.

Mehr als einzelne Bemerkungen lassen sich für diesen Abschnitt kaum zusammenstellen; immerhin dürfte manches von Interesse darin enthalten sein.

Zunächst Herders Äußerungen über die Sprache im Drama.

Nicht *a priori* gegeben ist nach Herders Ansicht die Sprache, sondern die ersten großen Dichtergenien schufen sie, schufen erst die Schönheiten der Sprache. „Homer, Sophokles schufen einer Sprache, die noch keine ausgebildete Prosa hatte, ihre Schönheiten an . . ."[1] Die poetische Kühnheit der Sprache in den attischen Tragödien hebt Herder verschiedentlich hervor; so heißt es in der Abhandlung „Spruch und Bild"[2]: „Auch bei den Griechen, wie schnell läuft Pindar selbst bei seinen Sprüchen aus einem Gleichnis ins andere! Wie kühn setzt er oft die widerwärtigsten Bilder zusammen, so daß unsere Sprache, die sich

[1] I. 178.
[2] XVI. 20.

sehr kühne Zusammensetzungen erlauben darf, ihm dennoch nicht nachfolgen kann. So ist's mit mehreren lyrischen Dichtern der Griechen; so mit dem spruchreichen Chor ihrer Tragödie, wenn man es mit der Sprache der handelnden Personen vergleicht." Das Pathetische der Tragödiensprache betont Herder in dem Aufsatz über das griechische Epigramm[1]: „Den Griechen hatte die Muse gegeben, mit offenem Mund zu reden; Gesang floß von ihren Lippen: Gesang spricht auch von ihren Steinen. Und wie das Epigramm, so hatte jede Gattung der Gedichte ihr Silbenmaß, dem dann die Nachfolger älterer Dichter gern treu blieben. Die Epopöe tönte im prächtigen Hexameter daher: das Theater ging den Tritt des Kothurns auch in Silbenmaßen der Gespräche und Chöre."

So schrankenlos unser Kritiker die Sprachgewalt der griechischen Tragiker bewundert, so hart tadelt er die Verknöcherung und Stilisierung der Sprache im klassischen Drama der Franzosen. Nach Suphans Erweisen[2] beabsichtigte er für die geplante Neuauflage der „Kritischen Wälder" u. a. ein Kapitel „Über die Verschiedenheit des Ausdrucks in der griechischen und französischen Tragödie." Für das Nichtzustandekommen dieses Planes entschädigen uns einige Ausführungen im Reisejournal, wie einige frühere Bemerkungen in der 3. Fragmentensammlung.

„Die griechische Sprache, sagt Herder, hat ebensowenig von diesen Wendungen des bloßen Wohlstandes gewußt, wie es ihre Sprache der Liebe, des Umganges, des Affekts, der Briefe, der Reden zeigt. Daher der jämmerliche Unterschied, wenn Euripid und Racine seine griechischen Liebhaber, wenn Corneille und Sophokles seine Helden sprechen läßt — bei den Griechen ist alles Sinn, bei dem Franzosen alles loser, gewandter Ausdruck. Voltaire hat Recht, daß es schwer sei, griechische und lateinische Verse französisch zu machen, und daß Corneille dabei viel Kunst bewiesen! Viel Kunst freilich: Voltaire hat wahr, daß aus einem meist zwei werden, weil Wendung und Endreim in der französischen Sprache gegeben sind, und vorgestochen daliegen! Aber wehe der Sprache, die so was gibt und vorzeichnet, das sind nicht olympische Schranken! Hier öffnet sich überhaupt die große Frage, ob bei dieser Bildung des französischen Stelzenausdrucks in der Tragödie nicht viel an Corneille gelegen! an seiner schweren Art sich auszudrücken! an dem Geschmack, den er

[1] XV, 218.
[2] III, Seite XV, Anm 2.

vor sich fand! an der gewandten Ritter- und Höflichkeitssprache, die man liebte, der er aus dem Spanischen folgte! die ganz Europa angesteckt hatte! Und dann, Corneille war ein Normann, so wie die Scuderi, so wie Brebeuf, so wie Benserade, so wie Fontenelle! und haben alle mit ihrem normännischen Romangeist im Ausdruck nicht ebensoviel und mehr zum Verfall des guten simplen Geschmacks beigetragen, als man's von den Seneca und Persius und Lucans in Spanien abmißt... Von hieraus ein Weg über die Verschiedenheit des Ausdrucks in der griechischen und französischen Tragödie! und wie viel Corneille auf diese gewirkt! eine große und weder vom Elogisten Fontenelle noch vom Kommentator Voltaire berührte Frage. Racine folgte dieser Sprache nach und hat sie zur künstlichen Versifikation zugeschmiedet: und Belloi und Marmontel, jener in der Zelmire, dieser im Dionys und Aristomen u. f. wie übertreiben sie! Noch artiger wäre die Aufgabe von der Verschiedenheit des griechischen oder römischen und französischen Wendungsausdrucks in Reden!"[1]

Für das deutsche Drama empfiehlt Herder, ganz seinen übrigen Anschauungen über den deutschen Charakter entsprechend[2], auch hier einen Mittelweg zwischen der englischen und französischen Tragödiensprache; der französische Alexandriner erscheint ihm zu kalt und konventionell und der englische fünffüßige Jambus zu schwer für die Deklamation. Herder argumentiert so[3]:

„Auch hier setze man das englische und französische Theater zusammen; der Geist von beiden lebt auch in ihrer Versart. Die englischen fünffüßigen Jamben ohne Reime sind pathetisch, aber innerlich äußerst schwer zu machen und noch schwerer zu deklamieren; die französischen sind lehrreich: äußerlich (so fremd dies auch scheinen möchte) weit leichter, nach dem Boileauschen Handwerks- und Kunstgriff zu versifizieren, und äußerlich nach einem theatralischen Kunstgriff auch weit leichter zu deklamieren. Aber innerlich dem wirklichen Affekt sowohl als der kälteren Sprache ein Zwang; ein Zwang dem tragischen und theatralischen Genie; ein Zwang dem Ausdruck des Affekts und der dramatischen Deklamation. Man gehe unsre Schriftsteller durch; je minder theatralisches und tragisches Genie, desto schönere französierende Verse; je mehr von jenem, desto minder von diesem. Wem fällt nicht bei der ersten Induktion die vortreffliche Versifikation eines Schlegels und Cronegks, bei der zweiten die weit rauhere eines Weiße und Lessings in seinem Henzi ein. Schriebe ich Recensionen, so würde ich solche Phänomene. die wahrhaftig — und fruchtbar sind, nicht entwischen lassen."

Wie hoch Herder die Shakespearesche Sprache schätzte, sei an einer Gegenüberstellung seiner Urteile über Shakespeares und

[1] IV, 429/31.
[2] Vgl. Kap. 3, 2d.
[3] II, 219.

Gerstenbergs Sprache dargestellt; selbst wo er den großen Dramatiker glaubt tadeln zu müssen, lobt er ihn mehr als den Deutschen, wenn er diesem selbst das wohlwollendste Urteil angedeihen läßt. Man höre:

„Warum verteidigen die Engländer[1] ihren Shakespeare, selbst wenn er sich unter die Concetti und Wortspiele verirrt? — Eben diese Concetti, die er mit Wortspielen vermählt, sind Früchte, die nicht in ein anderes Klima entführt werden können. Der Dichter wußte den Eigensinn der Sprache so mit dem Eigensinn seines Witzes zu paaren, daß sie für einander gemacht zu sein scheinen; höchstens gleicht jener dem sanften Widerstande einer Schönen, die bloß aus Liebe spröde tut, und bei der ihre jungfräuliche Bescheidenheit doppelt reizt.“[2]

Nun dagegen das Urteil über die Sprache Gerstenbergs im Ugolino:

„Die Sprache ist oft zu blumenreich. Und wenn ich mich auch in italienische Denkart, in eine jugendlich feurige Einbildungskraft des Anselmo und in die Hitze der Leidenschaft, als Zuschauer, nicht als Leser, versetze, noch zu blumenreich. So biegsam oft der Gerstenbergsche Dialog, so stark und leicht sein Ausdruck ist, so unerwartet oft Wendungen, und die Wendung des Gedankens der Sprache ist: so müßte oft ein Anselmo und Ugolino von Akteur, wenn er nicht Deklamateur sein wollte, ermatten. Hier ist beim zweiten gleichsam theatralischen Lesen mein Exemplar häufig angestrichen ...“[3]

Über die deutsche dramatische Sprache sind Herder im übrigen einige treffliche Bemerkungen gelungen, so wenn er von der dorischen Fülle der deutschen Sprache redet:

„... Damit unsre Laute sich nicht unter den Konsonanten verlieren mögen, haben wir mehr Doppellauter und stärkere Vokale als sie: so daß unsere Sprache eine gewisse dorische Fülle bekommt, die in starken Monologen des Trauerspiels... sich unserem Charakter sehr anschmieget“[4].

Dem ausgeprägten Sinn Herders für echt und ursprünglich Empfundenes ist eine sehr feine Beobachtung im Ossian-Aufsatz

---

[1] Über die Äußerungen englischer Ästhetiker über Shakespeares Wortspiele vgl. Kap. 2.

[2] I, 163, siehe auch II, 45. — Vgl. Home a. a. O. II, 80/82. — Untersuchungen über Shakespeares Sprache und Versmaß fand Herder in Thomas Wartons „Observations on the Fairy Queen ...“, die er ja des öfteren nennt. (Vgl. Kap. 2.) Vgl. Warton a. a. O. I, 168, 171 (über Shakespeares Sprache); I, 133 (über die Leichtigkeit seiner Verse); sehr ins einzelne gehende sprachliche Bemerkungen ferner: a. a. O. II, 87, 158, 183, 229.

[3] IV, 319.

[4] I, 187.

geglückt: es handelt sich da um die Elision der Dehn- und Flickwörter. Herder setzt auseinander, wie steif und unnatürlich die deutsche Dramensprache sei. Bezeichnender Weise ist sein Ausgangspunkt wieder das Volkslied. Durch die Verkürzung des Artikels, wie „'s Röslein", „' Knabe sprach", so wird treffend dargelegt, gewinnt das Hauptwort mehr Substantialität und Persönlichkeit. Ebenso im Drama: sehr schädlich ist es uns Deutschen, daß wir in schnellrollenden, gereimten komischen Sachen und aus dem entgegengesetzten Grunde in den stärksten, heftigsten Stellen der tragischen Leidenschaft keine Elisionen haben und machen wollen. Im Tragischen insbesondere wirken die Artikel und Flickwörter oft lästig dehnend, kraftlos und wider das Metrum des Blankverses. An Beispielen aus dem Englischen ließe sich leicht zeigen, von welcher Wirkung derartige Elisionen sein können[1].

Daß Herder die Bedeutung Lessings für die Entwicklung unserer Dichtersprache, auch der dramatischen, voll erkannt hat, ist bekannt. Schon in den Fragmenten[2] weist er auf Lessing als Muster für die Komödiensprache hin und in seinem Nachruf im Deutschen Merkur widmet er ihm die treffenden Worte: „Solange deutsch geschrieben ist, hat, dünkt mich, niemand wie Lessing deutsch geschrieben."

Was nun zweitens das Metrum im Trauerspiel anlangt, so behandelt Herder diese Frage bewußtermaßen vom Standpunkt des Sich-Einfühlens, nicht des Theoretisierens. Mehr sondieren als entscheiden will er; mehr als gewöhnlich aus dem Genie der Sprache heraus betrachten[3]. Mit aller Schärfe wendet er sich gegen den französierenden Alexandriner[4], um ebenso nachdrücklich für den fünffüßigen Jambus einzutreten. Aus keiner anderen Ursache, meint er, ist uns der unnatürliche Alexandriner so teuer, als weil wir ihn von den Franzosen ererbt haben, und weil er den Schauspielern wie den Autoren die Arbeit erleichtert.

„Erleichtert, aber beiden zum Nachteil; jenen, weil er sie einer einförmigen Deklamation, die eine halbe Skansion heißen kann, oft wider

[1] V, 195.

[2] I, 163.

[3] L. B. I, 2, 145.

[4] Daß der abwechselungslose Alexandriner in der französischen Tragödie langweilig wirkt, erkannte schon Brumoy; vgl. a. a. O. Tom. I, LXXXVIII.

Willen nähert; diesen, weil er der wahren Affektsprache, einer lebendigen Erzählung und dem Dialog äußerst viel monotonischen und abgemessenen und zerschnittenen Zwang auflegt. Unter andern mag es also vielleicht auch daher gekommen sein, das die besten Versifikateurs in diesem Stil, Schlegel, Cronegk und neuerlich Clodius, oft so sehr die Sprache der Leidenschaft, der Erzählung und der Unterredung verfehlen, als auf der anderen Seite Lessing und in affektvollen Stellen Weiße sich mit diesem Silbenmaße nicht so recht vertragen können. — Sollte es gar sein, daß diese Doppelgeschöpfe von verketteten Alexandrinern mit schuld wären an jener untheatralischen, undialogischen und monotonischen Sprache, die von beiden Seiten mit Lehrsprüchen, Sentenzen und Sentiments um sich wirft und manche Szenen unserer besten Dichter verdirbt — wollen wir denn nicht einmal dem Vorurteil entsagen, als sei diese Versart die natürlichste für unsere Sprache?"[1]

Also, meint Herder, wollen wir nicht lieber den Jambus wählen, der weit mehr Stärke, Fülle und Abwechslung in sich schließt? Man nennt das jambische Silbenmaß das englische; Herder vermeint in ihm die der deutschen Sprache eigentümliche Stärke so sehr zu hören, daß er es lieber das deutsche zu nennen wünscht[2].

„Freilich ist die Deklamation nicht so leicht wie beim Alexandriner, und es mag sein, daß selbst Klopstocks Salomo dies Lesbare und Deklamatorische nicht getroffen hat; und vielleicht, daß unsern Schauspielern die Weißischen Trauerspiele am schwersten von der Zunge gehen müssen, die diesen Vers gewählt haben. Es fordert derselbe, so leicht er scheinen möchte, sehr viel von dem, der ihn schreibet und lieset, dahingegen der alexandrinische Vers selbst mit seinem Reime nach Despréaux und Racinens Kunststücken weit leichter fällt zu machen und zu sagen, zusammen und hervor zu zählen."[3]

Was übrigens den Hexameter anlangt, so scheint er Herder im Deutschen zwar keineswegs unmöglich, doch, meint er, entspreche er der deutschen Sprache bei weitem weniger als der Jambus[4]. Was der junge Kritiker in einem Briefe von 1767 darüber an Scheffner schreibt, zeigt seine psychologisch-historische Begabung auch auf diesem Felde bereits in hellem Lichte[5]. Über Jambus und Hexameter hat sich Herder noch in seinem

---

[1] II, 37/38.
[2] Vgl. aber II, 218/19.
[3] II, 37.
[4] L. B. I, 2, 239.
[5] Ebenda.

letzten Lebensjahre geäußert; so schreibt er in einer Rezension von 1798[1]:

„Durch die Bearbeitung des Jambus nämlich ist die poetische Sprache der Briten unstreitig mehr gebildet und ausgebildet worden, als (da sie keine Hexameter haben) durch ihre eintönigen Reime; dessen sind Shakespeare, Young, ... Thomson Zeugen. Der reimlose Jambus, recht bearbeitet, gibt einer Abwechselung der Abschnitte und Kadenzen, einem Reichtum der Wortfügungen und Redebindung Raum, die der Hexameter kaum erlaubt. Schlotternde Hexameter haben wir in unserer Sprache genug; der abwechselnde harmonische Jambus, mit welchem Kleist, Gleim, Klopstock, Lessing in seinem Nathan, Zachariä in seinem Cortes, und nach ihnen neuere dramatische Dichter den Gang unserer Sprache gehoben und vielseitiger gemacht haben, ist zur Fortbildung derselben unstreitig die geradere Straße.“

Daß insbesondere bei Shakespeare der kraftvolle Jambus viel zur Erhöhung der dramatischen Wirkung beiträgt, erwähnt Herder im 98. Humanitätsbrief[2]; dort heißt es:

„Daher wählte er [Milton] weder Chaucers Reime noch Spensers Stanzen; den prächtigen Jambus wählte er, der in manchem englischen Psalm und alten Volksgesange wie zur Trompete ertönt, auch in Shakespeares tragischen Stücken auf der Bühne viel Wirkung getan hatte. Er brauchte ihn aber nicht wie Shakespeare leicht fließend ...“

Besonderes Lob erhält Gleim, weil er den „Tod Adams“ und den „Philotas“ in Jamben übertragen hat.

„Die beiden Trauerspiele, sagt Herder, die Gleim in dasselbe [nämlich das jambische Versmaß] mit aller Kunst eines Dichters versifiziert hat, haben ebendamit so viel am hohen theatralischen und fast heroischen Numerus gewonnen, als sie an kleinen lebhaften und rührenden Wendungen, die in die Prosa eingewirkt waren, mögen verloren haben.“[3] ... „Solange nur ein Gleim durch Umbildungen fremder Trauerspiele die Sprache versucht, ... solange wollen wir uns freuen, wenn ...“ usw.[4]

Nicht minder enthusiastisch schreibt der Kritiker an Gleim selbst[5]:

„Eben neulich hörte ich, daß Gleim den Tod Adams versifiziert habe; ich ließ ihn mir über die Post kommen und halte ihn zum dritten Mal schon gegen die Prosa seines Originals. Begeistert vom Lesen komme ich zu einem ästhetischen Schulmonarchen: „Gleim hat den Tod Adams ver-

---

[1] XX, 380/81.
[2] II, 37/38.
[3] II, 37/38.
[4] II, 275.
[5] L.-B. I, 2, 234/35.

sifiziert!" Er wunderte sich darüber und bekannte endlich, daß er Ihren Philotas nicht kenne."[1]

Nun zum Reim: Herder hat sich unzweideutig für den Reim, auch im Trauerspiel, ausgesprochen.

„Den Reim, heißt es in der 7. Sammlung der Humanitätsbriefe[2], lasse ich unserer Poesie nicht nehmen; vielmehr zeigt der ... Ursprung desselben zugleich auch seine glücklichste Anwendung. ... Lebhafte Antworten sind für den Reim, nicht nur in Arabien, sondern bei allen Völkern. Vom französischen Theater werden Sie sich solcher unerwarteten Ausgänge genug erinnern ..."

Erwähnt sei ferner folgende Stelle aus einem Herderschen Gedicht[3]:

Die Dichtkunst kam. Wem wird der Preis gebühren?
Tut eure Kappen ab. Wie heißest du? — „Verstand."
„Und du?" — „Der Reim." — „Ihr Herrn, ihr müßt nicht Kriege führen;
Gebt euch, der Reim zuerst, einander treu die Hand.
Wollt ihr mir dienen. so muß ich regieren;
Du reite hinten, Reim; du vor mir her, Verstand."

Aus den Jugendwerken liegen uns keine Äußerungen über den Reim vor, doch wissen wir aus einem Briefe an Caroline von 1770[4], daß Herder damals an den Reimen in „Romeo und Julie" viel Gefallen fand. Dieses Eintreten für den Reim scheint um so bemerkenswerter, als drei von Herder hochgeschätzte Kunstrichter sich sehr scharf dagegen erklärt hatten. Young[5] ist der Ansicht, der Reim bedeute fürs Trauerspiel den völligen Tod. Ähnlich, nur nicht so schroff urteilt Jacquet[6]. Der Alexandriner, meint er, eigne sich schon nicht fürs Trauerspiel, viel schwieriger wäre die Aufgabe des Dichters noch durch den Reim, dessen Eintönigkeit sich in einer langatmigen Arbeit, die rezitiert werden soll, notwendig übel bemerkbar machen müsse. Viel geeigneter sei dagegen der antike jambische Vers. Home[7] endlich verwirft gereimte Verse (auch gereimte Jamben) mit größter Schärfe; er spricht von einer „Sklaverei des Reims" und erklärt diesen

[1] Vgl. auch Düntzer C, I. 4, Z. 17/16 v. u.
[2] XVIII, 42/43.
[3] XXIX, 181.
[4] L.-B. III, 1, 238. vgl. unten Seite 346.
[5] a. a. O. 70.
[6] a. a. O. 90/91.
[7] a. a. O. II, 463, 466, 469/70, 474, 476.

für wenig geeignet, große Leiden und erhabene Subjekte zu schildern, darum sei er auch aus der englischen und italienischen Tragödie schon längst verbannt[1]. Ganz klar ist sich der englische Kritiker freilich über das Problem des Reims nicht; unter Berufung auf Klopstock, den er, ohne ihn zu nennen, zitiert, meint er, einen gewissen Grund in der menschlichen Natur müsse der Reim wohl haben, sonst würde er nicht in Aufnahme gekommen sein[2]. Sicher ist für Home, daß der Reim die Sprache etwas über den gewöhnlichen Ton hinaushebt; daher erscheint er ihm für die französische Tragödie, die ganz auf Deklamation gestellt sei, unentbehrlich. Die französische Sprache, so meint Home ganz im Sinne Herders, sei eben ein ungeschicktes Werkzeug zur Behandlung irgendeines großen Gegenstandes. Ähnlich äußert er im dritten Teil seiner „Grundsätze"[3], merkwürdig sei, wie der Reim, nachdem die Engländer schon durch Shakespeare an die „männliche Freiheit" des Dialogs gewöhnt gewesen seien, überhaupt auf der englischen Bühne habe Eingang finden können. Shakespeare „mit seinem sehr richtigen Geschmack" sei einer anderen Regel gefolgt, „nämlich die Prosa mit dem Verse zu vermischen"[4].

Wir wenden uns zu Herders Ansicht über die freien Silbenmaße. Herder hat sich mit der Verwendbarkeit dieser durch Klopstock in Aufnahme gebrachten Metra eingehend beschäftigt. Weite Pläne gesteht er im Kopfe zu haben, wie man die Klopstockischen freien Silbenmaße in den Oden auch auf andere Dichtarten, so aufs Drama anwenden könne[5]. In der ersten[6] und der zweiten[7] Fragmentensammlung empfiehlt er sie demnach zur

[1] Siehe auch a. a. O. III, 312.

[2] Was Home im einzelnen von der Melodie des Hexameters, des gereimten Verses und des reimlosen fünffüßigen Jambus sagt (siehe etwa a. a. O. II, 465), ist hier unwesentlich.

[3] a. a. O. III, 312/13.

[4] Vgl. endlich auch Shaftesbury a. a. O. III, 355/58, der sich ebenfalls gegen den Reim im Trauerspiel erklärt.

[5] L.-B. I, 2, 146, an Scheffner. Den Briefwechsel mit Scheffner vgl. auch zur Kenntnis von Herders damaligen Theaterstudien, so etwa L.-B. I, 2, 164, 192, 202, 224, 225.

[6] I, 206.

[7] I, 292.

Übersetzung der tragischen Chöre der Griechen[1]. In der ersten Sammlung sagt er:

„Hierzu setze man nun noch Versuche! Nicht in Hexametern, sondern in einem freien Silbenmaß, um zu sehen, was für Füße am meisten in unserer Sprache liegen: ob, wenn man den Gedanken die Zügel läßt, man Pindarische Oden und tragische Chöre erblicken werde, oder einförmigere Kadenzen? Und ich glaube alsdenn: tanzt unser Deutsches nicht einmal nach griechischen Silbenmaßen ungebunden, wie viel minder, wenn es in metrischen Fesseln so tanzen muß.“ In der zweiten Sammlung heißt es: „Entgeht uns bei den Chören nicht das Kolorit, der Schwung, der theatralische Tritt, die musikalische Harmonie ihrer Originalsprache völlig, von denen sich noch eins und das andere durch das Klopstocksche freie Silbenmaß hätte retten lassen? Ein deutsches Genie versuche es nach Steinbrüchel, tragische Chöre nachzubilden, werden sie wohl im griechischen Geist sein?“ Auch eine Übersetzung Shakespeares im freien Silbenmaß wünscht sich Herder: „Wie wäre es nun, wenn ... ein deutscher Shakespeare — oder wenigstens, wenn man den englischen Shakespeare in dieser Tracht bei uns einführte ...?“[2]

Der gründliche Haym hat bereits erwähnt[3], daß Lessing und Hamann die Vorbilder für die Herdersche Anschauung gewesen sind; auf die betreffenden Stellen sei daher hier nur kurz hingedeutet. Bereits im 18. Lit.-Brief kommt Lessing auf die Klopstockischen freien Silbenmaße zu sprechen[4]; im 51. Lit.-Brief empfiehlt er sie fürs Drama[5]:

„... Ja, ich wollte noch weiter gehen und diese freie Versart sogar für das Drama empfehlen ...“

Auch die Schauspieler, meint Lessing, würden daraus Nutzen ziehen. Hamann sagt in der „Aesthetika in nuce“[6]:

„Ohngeachtet meiner kauderwelschen Mundart würde ich sehr willig sein, des Herrn Klopstocks prosaische Schreibart für ein Muster klassischer Vollkommenheit zu erkennen. Aus kleinen Proben davon traue ich diesem Autor eine so tiefe Kenntnis seiner Muttersprache und besonders ihrer Prosodie zu, daß sein musikalisches Silbenmaß einem Sänger, der nicht gemein sein will, zum Feierkleide der lyrischen Dichtkunst am angemessesten zu sein scheint.“

---

[1] Die Angabe Hayms (I, 144), daß Herder die freien Silbenmaße für die Übersetzung der tragischen Chöre erst in der zweiten Fragmentensammlung empfohlen hätte, ist demnach unrichtig.

[2] I, 210.

[3] Haym a. a. O. I, 144.

[4] Lessing a. a. O. VIII, 44.

[5] a. a. O. VIII, 143.

[6] Hamann a. a. O. II, 305.

Nach Sprache und Metrum behandeln wir als dritte Frage die der Übersetzung, und zwar handelt es sich ausschließlich um die Übersetzung Shakespeares. Auf die Bedeutung guter Übersetzungen für die Entwicklung von Sprache und Literatur hat Herder oftmals hingewiesen; wir haben verschiedentlich Gelegenheit gehabt, auf solche Stellen zu verweisen. Was Herder von einem wahrhaft guten Übersetzer verlangt, hat er in einem Briefe an Scheffner[1] dargelegt:

> „Ein Übersetzer, der sich zur klassischen Höhe heben will, muß den Gedanken einer fremden Sprache den Stempel der Eigenheit in der seinigen zu geben wissen; man muß bei der Vergleichung sehen, daß er über die Idiotismen das Recht eines Hausherrn und Ehemannes gehabt hat; wo in der fremden Sprache nicht Idiotismen waren, mußte er in der seinen nervichtere Ausdrücke finden; wo sie waren, wußte er sie umzusetzen; überall aber arbeitete er als Nebenbuhler und Nacheiferer. — Sehen Sie die Ursache, warum ich nicht jeden reinen Übersetzer und Schriftsteller zum Engel der Gemeinen machen kann.“[2]

Was nun Shakespeare anlangt, so hatte Nicolai in der „Allgemeinen Deutschen Bibliothek“[3] behauptet, er sei „unübersetzbar“. Herder hat sich in der Vorrede zum zweiten Buch der Volkslieder nachdrücklich gegen diese Behauptung gewandt und zum Beweise Proben aus eigenen Übersetzungsversuchen gegeben. Über die lyrische Auffassung Shakespeares, die sich in diesen Übertragungen ausspricht, ist bereits im zweiten Kapitel gehandelt worden[4]. — Was bis jetzt an fremden Übersetzungen Shakespeares geleistet worden ist, entlockt Herder nur Klagen. So jammert er bereits in den „Fragmenten“, Shakespeare werde „im ungleichsten, fast nie getroffenen Ton“ übersetzt. Die Wielandische Übersetzung insbesondere hat er geradezu mit Tadel überschüttet; seine Neigung zum Nörgeln offenbart sich hier be-

---

[1] L.-B. I, 2, 189.

[2] Ähnlich hohe Anforderungen hatte schon Grillo an den Übersetzer gestellt; im 303. Lit.-Brief behauptet er, ein guter Übersetzer komme einem Originalschriftsteller gleich. (Teil 20, 159.)

[3] Allg. Dtsch. Bibl. I, 300 und XI, 51ff. Vgl. auch Herders Anzeige ebenda: XVII, 207ff. (vgl. Herders Werke XXV, 659 zu 33).

[4] Daß Herder bisweilen aus Shakespeare und den griechischen Tragikern übersetzte, erwähnt Caroline in den „Erinnerungen“ (II, 214). Nur die Shakespeare-Stellen sind bekanntlich erhalten, die griechischen Tragiker, wie schon aus Carolinens Angabe hervorgeht, leider verloren.

sonders unangenehm; zumeist sind es die Briefe an seine Braut, in denen er seine abfälligen Kritiken anbringt. Von allen Stücken der Übersetzung scheint ihm keins so verunglückt wie der „Romeo“[1].

„Der Grund ist vielleicht der, daß Wieland nie selbst eine Romeo-Liebe gefühlt hat, sondern sich nur immer mit seinen Sympathien und Pantheen und Seraphims den Kopf voll gewehet, statt das Herz je menschlich erwärmt hat; und so sind ihm die schönsten Augenwinke, in denen die Liebe mehr als durch Worte redet, eine ganz unbekannte Sprache gewesen. Dazu hat Shakespeare in diesem Stück viel Reime, auf die Wieland in den Noten, wie ein Esel, schimpft, die freilich auch einem Übersetzer den Kopf und die Feder voll machen können, die aber im Original so sehr zur wahren Romanzensprache der Liebe gehören, als sie dem Füllhorn freilich närrisch vorkommen können . . .“ usw.

Die Monologe, die Wieland aus Lear, Hamlet, Macbeth (Dolchmonolog) übersetzt hat, findet Herder so schlecht, daß er Wieland darüber „die Augen auskratzen“ möchte[2]. Der eigene Ton in jedem Stück, der Shakespearesche „Märchenton“, meint der Kritiker, sei bei Wieland gar nicht getroffen. Die Feinheiten der Sprache, die freilich schwer zu übersetzen seien, hat der Deutsche nach Herders Ansicht „garstig verstümmelt“. Geradezu „barbarisch“ sei der „süße“[3] Shakespeare in der Wielandischen Übersetzung geworden[4]. Daß Herder auch den Sommernachtstraum schlecht übersetzt fand, wird man aus Carolinens Urteil (Düntzer A. III, 366: „ . . . garstige, kalte Verse von Wieland...“) schließen dürfen. Endlich sei noch erwähnt, daß Herder im Ossian-Aufsatz die Wielandische Übersetzung des Liedchens:

„Come away, come away, death!
And in sad cypress let me be laid!
Fly away, fly away, breath! . . .“

usw. aus Twelfth-Night mit tadelnden Worten bedacht hat[5]. Herders scharfes Urteil trifft im allgemeinen das Richtige, aber sein historisch-individualisierender Sinn bewährt sich bei dem

[1] L.-B. III, 1, 238.

[2] L.-B. III, 1, 231.

[3] Vgl. Hamann a. a. O. II, 433 („honigsüß“). Hamann bezieht sich an dieser Stelle auf Miltons Gedicht „Allegro“.

[4] L.-B. III, 1, 337.

[5] V, 162. — Gegen Wielands Shakespeare-Auffassung wendet sich Herder auch an einer Stelle des 4. Kritischen Wäldchens: IV, 190.

einseitigen Tadeln nicht; selbst der gestrenge Lessing hatte einen weit gerechteren Standpunkt eingenommen; in der Dramaturgie[1] gedenkt er der Wielandischen Leistung voll Anerkennung, wiewohl er nicht verkennt, daß vieles hätte besser gemacht werden können. Ausdrücklich aber betont er, wie unbillig es sei, nur zu tadeln. Es möge erwähnt sein, daß Herder in späteren Jahren, vor allem, als ihn der Bruch mit Goethe mehr an die Seite Wielands trieb, auch über dessen Übersetzungskunst günstiger geurteilt hat. Die Übertragungen aus Aristophanes haben damals seinen Beifall erhalten[2].

Weit geringer als in betreff der Wielandischen Übersetzung ist unsere Kenntnis des Herderschen Urteils über das zweite große Unternehmen einer Übersetzung Shakespeares: die Eschenburgsche Übersetzung. Eine eingehende Kritik dieser Übertragung hat Herder 1799 in einer der Rezensionen, die für die „Erfurter Nachrichten" bestimmt waren, versprochen. Zwar ist dieses Versprechen niemals eingelöst worden, aber wie das Herdersche Urteil wahrscheinlich ausgefallen wäre, läßt sich aus dem Brief an Hamann von Mitte August 1777 entnehmen:

„. . . Die Übersetzungen von Eschenburg in dieser Gattung sind meistens elend. Sein Shakespeare ist als Beihilfe zum Shakespeare gut zu brauchen; Ersatz Shakespeares konnte die Übersetzung nicht sein, und ich halte eine weit bessere Übersetzung auch nicht für unmöglich."[3]

Dieses ablehnende Urteil wirkt deswegen befremdend, weil die einzelnen kleineren Übersetzungsproben, die Eschenburg vor der Gesamtübersetzung bereits gegeben hatte, von Herder mit voller Anerkennung begrüßt worden waren. So lobte er die Art, wie Eschenburg bei seiner Übersetzung des Webbschen Werkes über Poesie und Musik einzelne Stellen aus dem englischen Dramatiker übersetzt hatte[4], und ebenso erklärte er die aus Lady Montagus Essay übertragenen Stellen für „sehr gut übersetzt"[5].

[1] a. a. O. IX, 245.
[2] Vgl. Haym, II, 641.
[3] Briefwechsel mit Hamann a. a. O. 130.
[4] V, 311.
[5] V, 312.

Kapitel 12.

Herders Streben nach universeller poetischer Symbolik und seine dramatische Ästhetik.[1]

In der Entwicklung des Herderschen Geistes macht sich seit dem ersten Hervortreten in den „Fragmenten“, dann vor allem aber seit etwa 1787 in steigendem Maße ein Streben bemerkbar, in möglichst vertiefter Erfassung der Poesie als höchsten künstlerisch-philosophischen Ausdrucksmittels zu einer umfassenden symbolisierenden Auffassung alles Menschenseins zu gelangen. Die Form des Dramas, die Tragödie, wäre nach den unverbrüchlichen Stilgesetzen der Dichtkunst das prägnante Gefäß für einen solchen letztlich vertieften Gedankengehalt gewesen. Es ist nach unseren eingehenden Darlegungen über Herders Mangel an Einsicht in die elementarsten stilkritischen Grundsätze[2] leicht zu begreifen, daß er zu der Erkenntnis dieser ästhetischen Wahrheit nicht gelangt ist. Immerhin bietet eine Untersuchung, in welcher Weise er denn nun tatsächlich eine universelle poetische Symbolisierung versucht hat, eine letzte Möglichkeit dar, seine Stellung zur dramatischen Kunst — wenn auch nur vom Negativen aus — zu beleuchten; die Äußerungen in der „Adrastea“ insbesondere werden erst durch diese Erörterung eine umfassende und abschließende Würdigung erfahren. In der besonderen Weise, wie Herder eine universelle Symbolik in der Poesie erstrebt, offenbaren sich noch einmal und erklären sich gleichzeitig alle seine Mängel, die ihn zu einer wirklich dramaturgischen Erfassung des Dramas unfähig machten: die Gleichsetzung von Volkspoesie und Poesie überhaupt, die mangelnde Einsicht in das Wesen der Kunstpoesie, die daraus folgende Verwischung der Stilgrenzen, insbesondere die Übertragung dramatischer Elemente auf andere Gattungen, die falsche Auslegung des Aristoteles und schließlich die Verdrängung einer rein ästhetischen Auffassung durch Moralitäts- und Humanitätsideal.

Die Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit, die Dichtung als

[1] Die Erörterungen dieses Kapitels haben in besonderer Weise das in Kapitel 9 Entwickelte zur Voraussetzung; sie knüpfen unmittelbar an Kapitel 9 an.

[2] Vgl. Kap. 5 und 9.

sinnbildliche Darstellung alles Seins aufzufassen und auszugestalten, lag bei Herder von allem Anfang an nahe, war in seiner Auffassung der Poesie als etwas Urgewordenen, Ursprünglichen, Naturhaften, ja Naturnotwendigen begründet; die Neigung dazu entsprang aus seinem innersten Wesen.

Das Wesen des Herderschen Geistes ist, wie es Haym einmal genannt hat, Zurücksteigen zu den schöpferischen Kräften der Menschheit. Auf zwei Urkräfte vornehmlich traf Herder auf diesem Wege: Poesiegefühl und Religionsgefühl. Beide, sowohl getrennt als in Vereinigung, machen die Zentralprobleme, das Zentralproblem der Herderschen Psyche aus. Die Verbindung beider, der Versuch, das eine Problem in dem anderen darzustellen, bedeutet den Beginn einer poetischen Symbolisierung. In erschöpfender Ausführlichkeit ist im 1. Kapitel dargestellt worden, wie Herder den Ursprung der Poesie in der Gesamtheit der geistig-seelischen Bedürfnisse des Menschen fand. Wer es aussprach, daß die tiefsten Wurzeln der Gottesgabe Poesie in der „Sinnlichkeit, Phantasie, Leidenschaft, Sprache, Gesellschaft, Religion, Notdurft" des Menschen zu suchen seien[1], der hatte eigentlich bereits darauf hingedeutet, daß Poesie eben ein Symbol für alles Menschensein sei oder wenigstens sein könne. Die innere Verwandtschaft zwischen Poesiegefühl und Religionsgefühl insbesondere hat Herder von frühester Zeit an betont:

I, 59: „Wenn irgendeine Materie auf allen Reiz der Dichtkunst ... Anspruch hat, so ist's die Religion." Daher die Folgerung: „... Die Kantate ist so sehr in dem Innersten der Poesie und unserer Empfindung gegründet, daß ich eine glückliche Kantate unter den übrigen Dichtarten gleich nach dem Heldengedicht und dem Drama setze."[2] Ähnlich:

XXXII, 105: „... Religion ist eine von den ersten Bedürfnissen, die ihre [der Dichtkunst] Erfindung notwendig machte."[3]

[1] V, 398, vgl. auch IX, 541, 1. Absatz.

[2] Daß Herder es liebte, kleine Parallelen zwischen dem Kanzelredner und dem Dramatiker zu ziehen — freilich nicht, um das Gleiche, sondern meist, um das Entgegengesetzte zu betonen — sei hier nur nebenbei erwähnt; siehe etwa: II, 241, Nr. 3; XXXII, S. 3, Z. 6, v. u., S. 4, Z. 4 und 13. — Zu: ‚Kantate' vgl. Ztschr. f. dtsch. Phil. VI, 83 (Suphan).

[3] Vgl. auch XXXII, 111, Anfang des 2. Absatzes.

In den „Provinzialblättern an Prediger" heißt es: „Dichtkunst, sie ist ursprünglich Theologie gewesen, und die edelste höchste Dichtkunst wird . . . ihrem Wesen nach immer Theologie bleiben."[1] Im „Geist der Ebräischen Poesie" endlich sind Poesie und Religion geradezu die beiden Pole der Darstellung."[2]

Einen ersten wirklichen Versuch zu philosophischer Dichtung macht Herder in seinem Plan zu einem Lehrgedicht über die menschliche Seele. Über das Schiefe des Plans vom ästhetischen Gesichtspunkt ist bereits die Rede gewesen[3]. Hier handelt es sich zunächst um den philosophischen Gehalt der Idee. In dem eigentlich Spekulativen der Weltweisheit, so meint Herder[4], ist zwar der Dichter immer ein Fremdling gewesen, aber die philosophischen Erfahrungen, Mutmaßungen und Hypothesen über die menschliche Seele, die sind aller Stärke der Dichtkunst fähig und aller ihrer Reize wert. Da, wo der Philosoph aufhören muß, eben da würde der Dichter anfangen; von seiner göttlichen Höhe würde er den ganzen dunklen Grund der Seele überschauen und alle Ideen aufrufen, die in ihm schlummern. Nur von fern darf der Weltweise furchtsam lauschen, dem Dichter allein ists vergönnt, als Bote der Götter in die Geheimnisse des Geistes einzudringen. Und wenn nun der poetische Genius so die ganze Ausdehnung der menschlichen Seele, ihre Höhen und Tiefen mit mächtiger Hand umspannte, so würde die ganze menschliche Seele ins Licht des poetischen Glanzes treten. Welch ein Gedicht! Ob seiner müßte die ganze Seele in Aufruhr geraten, weil eben das Subjekt sich selbst als Objekt in seiner ganzen Wirksamkeit erblickte. Wie in keiner anderen Dichtung, so würden hier alle Saiten des menschlichen Herzens getroffen; es wäre der höchste und kühnste Weg über die unbetretenen Höhen der Vernunft in das Gebiet der Leidenschaften, die größte Höhe des poetischen Genies in unserer Stufe der Kultur, die originellste Ausgabe der menschlichen Seele[5]. — Schon Haym[6] hat bemerkt, daß das, was Herder hier

[1] VII, 300.

[2] Vgl. XII, 403 und 405 (Suphan).

[3] Vgl. Kap. 5.

[4] Vgl. I, 473/76.

[5] Über den Einfluß Kants auf Herders Plan eines Lehrgedichts über die menschliche Seele vgl. Suphan, Ztschr. f. dtsch. Phil., IV. 228.

[6] a. a. O. I, 160/61.

plant, ohne Frage ins Drama gehört. Kann jedoch in diesem jugendlichen Entwurf von einer fehlerhaften Übertragung dramatischer Stilelemente auf andere Dichtungsarten zum Zweck einer universellen poetischen Symbolik noch nicht gesprochen werden, so ist dies in den späteren Versuchen dieser Art um so deutlicher.

Der sich in Herders Psyche abspielende Prozeß dürfte der gewesen sein: Herder empfand dunkel, daß das Drama die geeignete Form für philosophische Dichtung, universelle Symbolik, darbot; genauer: er fühlte, daß Wesenselemente der dramatischen Kunst[1] bei einer dichterischen Versinnbildlichung alles Menschenseins zur Anwendung kommen mußten. Zu der Erkenntnis, daß für seine Absicht die dramatische Kunstform die einzige Ausdrucksmöglichkeit bot, vermochte er sich jedoch nicht durchzuringen; seine gänzlich undramatische Natur hinderte ihn daran. Die positiven Elemente seines Wesens führten ihn zu einer anderen Lösung; seine Neigung zu volksmäßig-einfacher Poesie auf der einen Seite und sein Hang zu moralisierender und humanisierender Ausdeutung der Dichtkunst andererseits ließen ihn in der Fabel, dem Lehrgedicht die höchste Gattung der Poesie erblicken. In die Fabel also verlegte Herder — vom Standpunkt seiner ureigensten Veranlagung in durchaus folgerichtiger Weise — sein Streben nach universeller Symbolik. Nichts leichter ersichtlich, als daß sich der ursprüngliche Charakter der Fabel als Gefäß für diesen Inhalt viel zu eng erweisen mußte. Eben daher also schreibt es sich letzten Endes, wenn Herder in seinen Darlegungen über die Fabel die Stilgrenzen dieser Dichtgattung unaufhörlich überschreitet. Insbesondere aber bietet sein philosophisches Symbolisierungsstreben die Erklärung dafür, daß er typisch und ausschließlich dramatische Stilelemente sehr häufig über das Gebiet des Dramas ausdehnt und in die „Fabel" einführt. In so hohem Maße geschieht dies, daß infolge dieser Stilverschiebungen eine ganz eigenartige neue Dichtungsgattung, Kunstform zustande kommt, dagegen die wirklichen Grenzen der Dichtarten sich in der Herderschen Ästhetik auflösen. Freilich ist jenes neue Erzeugnis nur eine ästhetische Mißgeburt, ein lebensunfähiges Gebilde; nur in Herders Phantasie, eben in der Theorie existiert es,

[1] Vor allem das Moment der inneren Notwendigkeit, der kausalen Verknüpfung der Begebenheiten; vgl. unten.

wie es denn Herder auch niemals gelungen ist, ein dichterisches Kunstwerk zu schaffen, das seinen Intentionen entsprochen hätte.

In allen seinen von uns in Kapitel 9 herangezogenen Schriften[1] hat Herder seinen Gedanken über eine universelle dichterische Symbolik Ausdruck verliehen, nirgends jedoch so ausführlich, wie in dem letzten Abschnitt der Abhandlung „Bild, Dichtung und Fabel". Die Erörterungen dieses Aufsatzes bedürfen daher noch einer genaueren Würdigung[2]. Das Moment der kausalen Verknüpfung, der inneren Notwendigkeit, der Aristotelische Satz, die Poesie sei philosophischer als die Geschichte, wie überhaupt die Tragödientheorie des Stagiriten sind die dramatischen Faktoren, die dort aus den bereits bekannten Motiven in unerlaubter Verwischung der Stilgrenzen auf jenes theoretisch-poetische Gebilde, das er als „Fabel" bezeichnet, übertragen werden.

In wie weitgehendem Maße Herder die Theorie des Aristoteles über Wesen und Wirkung der Tragödie auf jede Poesie, im besonderen auf die Fabel anwenden zu können glaubt, ist schon in Kapitel 9 auseinandergesetzt worden[3]. Mit ganz besonderem Nachdruck aber vindiziert er der Fabel eine innere Notwendigkeit. An zahlreichen Stellen seiner Abhandlung und noch eindringlicher in dem „Fabel"-Stück der Adrastea[4] hat er diese Anschauung vertreten. Haym[5] hat darauf hingedeutet, daß Herder hier Spinozistische Ideen in die volkstümliche Dichtungsart hineinträgt. Wir beabsichtigen, vom psychologisch-ästhetischen Gesichtspunkte aus Herders Vorgehen zu erklären. Es war verdienstvoll, daß unser Kritiker in der richtigen Erkenntnis von der Einseitigkeit der Aristotelischen Fabelbehandlung in der Rhetorik auf die Poetik als zuständige Quelle verwies; leider aber verabsäumte er, der so treffend darauf aufmerksam gemacht hatte,

---

[1] Vgl. Kap. 9.

[2] Haym (a. a. O. II, 322ff.) hat die psychologische Begründung der Herderschen Ausführungen insofern nicht tief genug erfaßt, als er verabsäumt, diese aus seiner mangelnden stilkritisch-begrifflich-theoretischen Veranlagung herzuleiten; es fehlt daher bei ihm die Aufdeckung des inneren kausalen Zusammenhangs zwischen Herders Äußerungen zum Drama und denen zur Fabel, der in Herders Psyche unzweifelhaft vorhanden war.

[3] Vgl. oben S. 265ff.

[4] Vgl. XV, 561/66; XXIII, 260, 263. 264. 265, 266, 267, 270, 271.

[5] a. a. O. II, 223.

daß man bei dem in der Rhetorik über die Fabel Gesagten auf den Zusammenhang und Haupt- und Endzweck des Ganzen achten müsse, diesen Grundsatz auch auf die Poetik anzuwenden; er vergaß, daß das in den erhaltenen Kapiteln der Poetik Dargelegte, auch wenn es scheinbar die Poesie ganz allgemein betraf, doch eben in bestimmtem Zusammenhang mit der Tragödie, zumindest mit der dramatischen Dichtung gesagt war und so verstanden sein will[1]. Zudem ging dies aus den Schlußworten des 9. Kapitels der Poetik klar hervor, wo von der Bedeutung des Kausalzusammenhanges für die Tragödie die Rede ist. Nun ist klar, daß die dort ausgesprochene Forderung des Aristoteles nicht prägnanter verstanden werden konnte, als die innere Notwendigkeit in Anlage und Entwicklung sowohl der einzelnen Charaktere wie der Handlung zu suchen, die sich aus dem Miteinander-in-Beziehung-treten der verschiedenen Charaktere ergibt. Aus den Kapiteln 9, 5 und 6 der Poetik geht dies unzweideutig hervor. Herder verfuhr daher nur folgerichtig und sinngemäß, wenn er in seiner Beziehung der Aristotelischen Worte auf die Poesie im allgemeinen und auf die Fabel speziell „das unausweichlich Dringende" in die Entwicklung der Charaktere und den sich daraus ergebenden Fortgang der Handlung verlegte. Gerade darin aber, daß im Sinne des Philosophen jene innere Notwendigkeit auf die Entwicklung des Charakters und dementsprechend der Handlung bezogen werden kann, zeigt sich, daß Aristoteles' Äußerungen betreffs innerer Notwendigkeit mit speziellster Beziehung auf das Drama gemeint sind; der Irrtum Herders beruht also eben darauf und ist mit der Erkenntnis völlig erklärt, daß er speziell dramatische Gesetze auf die Fabel übertrug.

Insbesondere hat Herder den Aristotelischen Ausspruch, die Poesie sei philosophischer als die Geschichte[2], dazu benutzt, in alle Poesie, insonderheit in seine sogenannte Fabeldichtung eine universelle Symbolik hineinzudeuten. Eine ganz besondere Vorliebe scheint er für diesen Satz gehegt zu haben; er zitiert ihn bei den verschiedensten Gelegenheiten: in der Denkschrift für

[1] Daß Herder es nicht so verstand, zeigt auch seine Bemerkung XXIII, 376, 2. Absatz.

[2] Vgl. die Ausdeutung des Satzes bei Shaftesbury a. a. O. I, 191, 192 und Lessing a. a. O. IX, 261; X, 162.

Winckelmann[1], in „Bild, Dichtung und Fabel"[2], in der Fabel-Abhandlung der Adrastea, im „Drama"-Kapitel der Adrastea[3], wie in der Kalligone[4]. An allen diesen Stellen entwickelt Herder die Ansicht, aller echten Poesie — und zwar ganz allgemein, nicht nur einer bestimmten Kunstart, vorzugsweise jedoch der Fabel — sei eine innere Notwendigkeit des Dargestellten immanent; in ihr manifestiere sich das Naturgesetz, die große Naturordnung, der geheime kausale Zusammenhang der Dinge und Begebenheiten, das Walten des Schicksals. Auch in dieser Auffassung liegt eine irrtümliche Interpretation des Aristoteles. Der Satz des Philosophen kann nach dem Zusammenhang, in dem er geschrieben ist, nur auf die Tragödie allein bezogen werden; daß der dramatische Dichter, weit mehr als es andere Stilarten gestatten, die geheimen Zusammenhänge ans Licht ziehe, verborgene Fäden entrolle, ist der eigentliche Sinn jenes Ausspruchs; nur mit Einschränkung und gewiß mit Vorsicht war sein Geltungsbereich weiter auszudehnen. Wenn Herder ihn benützt, um der Fabel eine innere Notwendigkeit unterzulegen, so hat er, verleitet durch sein Symbolisierungsbestreben, damit wiederum ein spezifisch dramatisches Kriterium auf andere Dichtungsarten übertragen.

Auch einige Ausführungen in der „Kalligone"[5] lassen mit Deutlichkeit erkennen, daß der eigenwillige Interpret in den Sinn des Aristoteles keineswegs einzudringen vermocht hat. Das Wesen der Poesie — die Erörterung ist wiederum ganz allgemein gehalten — sucht er im Anschluß an die „Poetik" in dem Begriff der „lebendigen Darstellung", einem typisch dramatischen Element. Vermöge der inneren Plastik unserer Seele soll die Poesie alle Seelenkräfte in uns beschäftigen, „indem sie das Geschehene vor uns entstehen läßt" — was doch wiederum nur im Drama der Fall ist; ebenso soll, wie aus Herders Darlegung zu entnehmen ist, was Aristoteles über das Ganze der Fabel, über ihren Umfang und Ausdruck, ihre Handlung, über Gesinnungen, Charaktere, Leidenschaften, über ihr Wahrscheinliches, ihr Wunderbares sagt, ganz

---

[1] Vgl. VIII, 469.
[2] Vgl. XV, 563f.
[3] Vgl. XXIII, 376.
[4] Vgl. XXII, 147.
[5] Vgl. für das Folgende XXII, 147.

allgemein von aller Poesie gelten. Den dramatischen Begriff des Handlungsvollen, den Herder schon in den Jugendwerken stark hervorgehoben hatte, überträgt er ebenfalls auf die Poesie überhaupt, und wenn er schließlich den Begriff des Erschaffers, des Schöpfers mit dem des Dichters schlechthin gleichsetzt, so hat er damit ein sehr feines Spezifikum der dramatischen Kunst über seinen Geltungsbereich ausgedehnt[1].

Daß Herders nicht allzu ausführliche Erörterungen nicht zu scharf interpretiert sind, zeigt nicht allein ein Vergleich mit den bekannten Abhandlungen über die Fabel, sondern ebenso sehr ein Hinweis auf weitere Versuche unseres Ästhetikers zu philosophischer Symbolisierung in der Poesie. In den Humanitätsbriefen hat Herder wiederholt dargelegt[2], wahre Poesie sei „Philosophie des Lebens"; den „Mittelpunkt aller menschlichen Bestrebungen" solle sie zu erfassen suchen; die „echte, ganze ... Natur des Lebens" sei ihr Gebiet. „Darstellung des Metaphysischen" sei sie. „Wahre Poesie, so sagt Herder, ist das Kind einer echten Philosophie der Natur"; „Poesie macht die ganze Natur zur Kunst, die Natur in und außer uns ... Wahre Poesie ... ordnet und regiert das Leben ... Vom Leben ging die Poesie der Alten aus; ... ihr letzter Zweck war reine Gestalt, Philosophie des Lebens."

Es wäre merkwürdig, wenn bei einer Problemstellung, die Herder so tief berührte wie das Streben nach einer umfassenden symbolischen Darstellung des Lebens selbst, sich nicht auch sein lyrisch-musikalisches Empfinden geregt hätte. Tatsächlich ist dies der Fall gewesen, und zwar in einer Weise, die auch für unseren besonderen Zweck Beachtung verdient. Von allen Gattungen der Poesie, so ist Herders Meinung, ist die lyrische Dichtart der symbolisierenden Vergeistigung, wie Herder sagt: „der Eingebung oder Eingeistung" am meisten fähig[3]; in der Verbindung von Poesie und Musik, im Chor, hat er dementsprechend

[1] Weitere Belegstellen für Herders Neigung, Sätze des Aristoteles über den von diesem gemeinten Geltungsbereich auszudehnen, siehe VIII, 149 (Plastik von 1770) und VIII, 30/31 (Plastik von 1778).

[2] Vgl. XVIII, 134 und 140, ebenso XVIII, 516/17. Vgl. zu diesen Stellen auch Kapitel 1 und 4.

[3] Vgl. für das Folgende XXIII, 560—564.

ein Symbol für unser Leben zu finden gemeint. Wie sich in Chören die Stimmen einander verfolgen, kämpfen, umschlingen, sich verwirren, zu süßester Beruhigung auflösen, das ist für ihn die trefflichste Darstellung des ganzen Gewebes unserer Empfindungen und Bemühungen auf dem Kampfplatz des Lebens. Wem Worte und Töne, zusammen verbündet, dies ausdrücken, der wird über sich selbst hinausgezogen; nicht etwa nur in einen Spiegel blickt er; er empfindet sozusagen die Ethik und Metaphysik seines menschlichen Daseins, wozu wir geboren werden und was wir sein sollen.

Deutlicher konnte Herder seiner Sehnsucht nach einer Versinnbildlichung allen Menschenseins nicht Ausdruck verleihen. Bezeichnender Weise erfaßt er auch diesmal nicht, welche Kunstart das prägnante Gefäß für dieses Streben ist. Er wählt als Ausdrucksmittel die lyrische Poesie; unverkennbar aber ist, daß gerade durch das Hinzutreten jenes musikalischen Elementes, des Chors, ein starkes dramatisches Moment mit einfließt; wie Herder die Wirkung des Chors, des Gangs der einzelnen Stimmen beschreibt, das ist durch und durch dramatisch gedacht und empfunden. —

Mit den Ausführungen dieses Kapitels dürften Herders dramaturgische Äußerungen in der Adrastea in ihrer psychologischen Entstehung in neues und helleres Licht gerückt sein: Herders eigentümlicher Schicksalsbegriff, der vom dramaturgischen Gesichtspunkt aus zunächst völlig unmotiviert ist, erklärt sich aus seinem Streben nach einer universellen poetischen Symbolik, aus seiner Spinozistischen Auffassung von Leben und Kunst. Denn nichts anderes als das Kriterium der inneren Gesetzmäßigkeit und Naturnotwendigkeit ist mit jenem Begriff bezeichnet.[1]

Abschließend ist zu sagen: Wer ausschließlich als Dramaturg und Theoretiker an Herders Äußerungen zur dramatischen Kunst herantritt, wird freilich nur verurteilen können. Wer aber diesen immerhin engen Gesichtspunkt zu verlassen und, Herders Wesen und Herderschen Gedankengängen folgend, das Drama allein als eine der vielen, aber gewiß eine der ursprünglichsten und natur-

[1] Vgl. vor allem XXIII, 265.

notwendigsten Emanationen des menschlichen Geistes zu begreifen vermag, der wird in Herders dramatischer Ästhetik des Geistvollen und Tiefgründigen kaum ein Ende finden.

Symbolisierung des gesamten Menschenseins sucht Herder in der Dichtung, so auch im Drama. Auch diese Anschauung ist — und damit möge Herders Stellung zum Drama in den weitesten und zugleich engsten Zusammenhang gerückt sein — letzten Endes nur ein neues Kennzeichen von Herders innerstem Wesen; es ist nur eine andere Seite seines immerwährenden Strebens nach universaler Erfassung des Menschen, wie es sich in dem Charakter fast aller seiner Werke als Beiträge zur Geschichte der Menschheit fortwährend ausspricht.

Ende.



